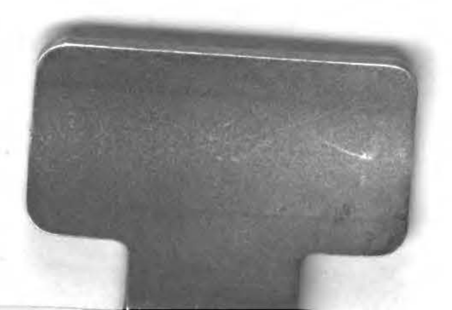


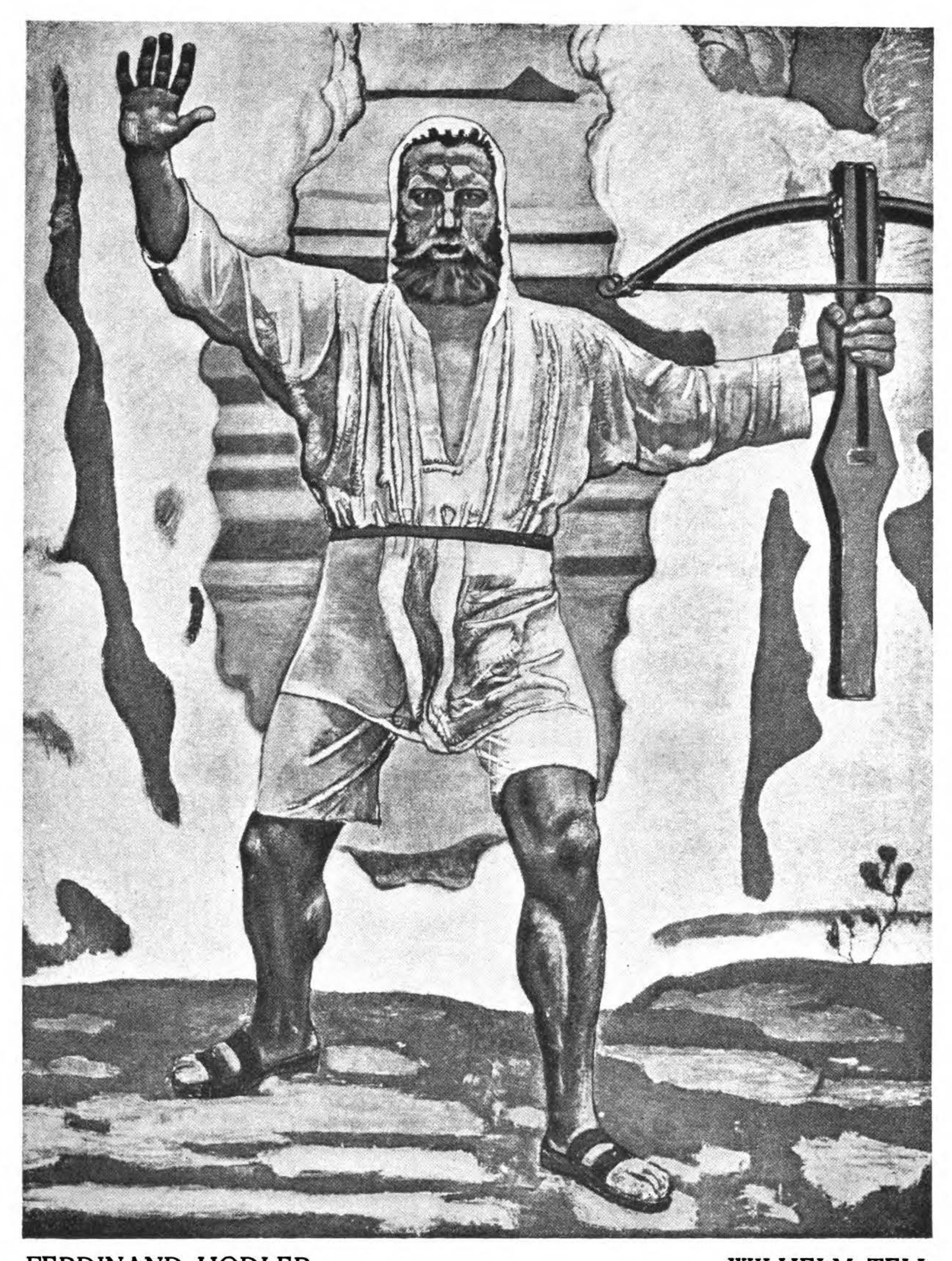
F. HODLER

Eine Skizze von Dr. A. Mæder


BERKELEY
LIBRARY
UNIVERSITY OF
CALIFORNIA







FERDINAND HODLER WILHELM TELL

F. HODLER

Eine Skizze seiner seelischen Entwicklung und Bedeutung für die schweizerisch-nationale Kultur

von

Dr. Alphonse Mæder

Mit 8 ganzseitigen Abbildungen und einer Originalzeichnung

1916

VERLAG VON RASCHER & CIE IN ZÜRICH

1 und 2. Tausend.

Druck von Hans Schatzmann, Horgen-Zürich.

Einleitung

Die Schweiz befindet sich seit dem europäischen Kriege in einer eigenartigen Zwangslage. Sie wird nicht nur in ihrer Entwicklung, sondern in ihrem Leben, und zwar ökonomisch wie seelisch, durch die bestehende gewaltige Sperrung schwer gehemmt. Es handelt sich um einen äusseren Zwang, der ihr, durch die allgemeine politische Konstellation, von aussen aufgedrängt wird und nicht um einen inneren, durch eigene Konflikte bedingten Zwang.

Wir Schweizer sind also in eine rein passive Zwangslage hineingetrieben worden. Welche Stellung haben wir dazu zu nehmen?

Viele unter uns haben in ihrem Inneren lebhaften Anteil am grossen Konflikte im Sinne einer ausgesprochenen Parteinahme für den einen oder den anderen Teil genommen. Begeisterung und Entrüstung sind die Dominanten dieses Seelenzustandes. Das ganze Geschehen wird in pro und contra geteilt. — Eine zweite Gruppe unserer Landsleute hat einen sogenannten neutralen Standpunkt. Neutral ist in dem Fall ein Synonym von „indifferent“. Diese Gruppe umfasst die wirklich passiven Naturen, welche weder einer lebendigen inneren Anteilnahme, noch einer persönlichen Reaktion fähig sind (die Lauen!). — Zu einer dritten letzten Gruppe gehören diejenigen, welche sich einen eigentlich schweizerischnationalen Standpunkt erobert haben.

Dies sind die wirklich aktiven, produktiven Naturen, welche auf den äusseren Druck reagiert haben, und sich nicht passiv in eine Stellung haben hineindrängen lassen, sondern langsam und mühsam einen eigenen Standpunkt gewonnen haben, von dem aus die Sache weder deutsch noch französisch, noch gar neutral, sondern schweizerisch aussieht. Denn ein bewusst empfindender Schweizer hat zu viel Vertrauen in den wirklich kulturellen Wert sowohl des westlichen wie des nördlichen Nachbarn, um durch die Brille der französischen oder der deutschen Presse die Ereignisse zu sehen. Die Presse ist in Kriegszeiten eine Waffe, die für den Neutralen „mit Vorsicht zu gebrauchen" ist. Die lange vor dem Ausbruch des grossen Krieges erworbene Achtung, das Verständnis für die Nachbaren — unsere ethnische Zusammensetzung, die ganze Orientierung unseres öffentlichen wie privaten Lebens, unsere nationale Geschichte bereiten uns für diese Aufgabe vor wie kaum ein anderes Volk — ermöglichen es uns Schweizern, durch unsere eigenen Augen zu sehen, oder jedenfalls sehen zu lernen. Eine gewaltige Aufgabe steht uns bevor, welche den wenigsten klar bewusst geworden ist; denn es handelt sich nicht nur darum, einen schweizerisch-nationalen Standpunkt für die aktuelle Kriegsfrage zu gewinnen, sondern um den Aufbau unseres nationalen Bewusstseins, unserer Persönlichkeit als kulturelle Nation. Den aufmerksamen Beobachtern und den Bedächtigen ist es seit Jahren nicht entgangen, welche grosse Arbeit geleistet werden muss, damit ein echtes unabhängiges, geistiges Schweizertum entstehe. Dieses erwachende Interesse für die Aufgabe zeigte sich einmal in der Gründung von Vereinen, wie „Wissen und Leben", die „Neue Helvetische Gesellschaft", ferner in der regen Tätigkeit

unserer Schriftsteller und Künstler, in der Gründung von neuen Zeitschriften, etc. Dies ist der Kern eines neuen Lebens. Das Schicksal konnte unserem Volke keine bessere Gelegenheit, als die gegenwärtige europäische Konstellation geben, seine Aufgabe zu sehen und mit einem, dem Ernst der Lage entsprechenden Eifer zu erfassen.

Aus der uns aufgedrängten, passiven Neutralität haben wir uns zu einem selbstgewollten aktiven schweizerischnationalen Standpunkte zu erheben. Aus der Zwangslage wird dann eine gewollte Einkehr zur Vertiefung, Belebung und Bereicherung unserer Nationalpsyche und dadurch eine Förderung unserer nationalen Kultur. Auf diesem Wege kann uns das wirkliche Verständnis der Bedeutung unseres Vaterlandes für das europäische Leben kommen. Hiermit würde die nationale Frage in den Mittelpunkt unseres Interesses gerückt werden, womit der europäische Konflikt uns zum wirksamen, wenn auch schmerzlichen Wachstumsreiz würde, statt zum Zankapfel zwischen Welschen und Alemannen. Auf diesem Wege erkennen wir als wertvollen Führer den Künstler, mit dem wir uns in dieser Schrift beschäftigen:

Ferdinand Hodler,

dessen grosse Bedeutung für unsere Nationalentwicklung den wenigsten unserer Landsleute aufgegangen zu sein scheint. Der Augenblick, in dem so viele deutsche Künstler und frühere glühende Verehrer des grossen Schweizers, von einer leidenschaftlichen Welle getragen, Hodler einfach verstossen, weil er in einer Kriegsangelegenheit anderer Meinung ist wie sie, dieser Augenblick ist gewiss besonders geeignet, zu

prüfen, was wir Schweizer ihm verdanken, was er für uns bedeutet, um ihn mit stolzem Bewusstsein in die Reihe unserer Besten aufnehmen zu können. — F. Hodler stellt in seinen Werken hohe Forderungen an den Zuschauer. Zweck der vorliegenden Schrift ist es, den Zugang zu ihm zu erleichtern. Möge es dem Verfasser gelingen, diesen bescheidenen Anteil an unserer nationalen Aufgabe zu leisten.

Zürich, Februar 1915.

A. Maeder.

Ferdinand Hodler

I. Teil

Die seelische Entwicklung und die Bedeutung des Künstlers für die schweizerisch-nationale Kultur.

Wir wollen versuchen ein klares Bild Ferdinand Hodlers als Künstler zu gewinnen und dabei das Hauptgewicht auf die psychologische Anschauungsweise legen. Aus der lediglichen Betrachtung seiner Original-Werke werden wir uns bemühen ein Bild seines Innern zu gewinnen. Die Seele des grossen Schweizers interessiert uns in dieser Zeit ganz besonders, weil sie charakteristische Züge für die Schweizerseele überhaupt besitzt und uns ermöglicht, die Beziehung zwischen dem Schweizercharakter und seiner Ausdrucksweise in einer schweizerischnationalen Kultur zu erörtern.

Ich bitte, keine genaue Schilderung des Lebenslaufes, der Missgeschicke und Erfolge des Künstlers von mir zu erwarten. Ich weiss Ihnen kaum darüber etwas zu sagen. Die wenigen mir bekannten Daten aus seinem Leben lassen sich in ein paar Zeilen wiedergeben. Mit Gelehrsamkeit werde ich Sie ebenfalls verschonen.

Der etwa 62-jährige in Genf lebende Ferdinand Hodler ist Berner von Geburt. Er soll sehr bescheiden in seiner Heimat angefangen haben, ging aber bald nach Genf, um sich der Malerei, bei Barthélémy Menn zu widmen. Dieser erste Schritt nach Westen scheint für seine weitere Lebensbahn von grosser Bedeutung gewesen zu sein, denn seitdem hat der Künstler die romanische Welt sozusagen nie mehr verlassen. Sein Studium führte ihn noch für kurze Zeit nach Spanien. Seitdem wohnt er fast ohne Unterbrechung in Genf. Nicht dass Hodler dort eine beson-

ders warme oder gar verständige Aufnahme gefunden hätte. Keineswegs. Er lebt wie ein Einsiedler, kaum nahbar, als emsiger Arbeiter. Ich nehme an, dass er dort etwas suchte, was nur die romanische Welt ihm, diesem echten Germanen bieten konnte, und dass es ihm gelang, es zu finden. Ist es nicht sehr bemerkenswert, dass ein so urwüchsiger kräftiger Berner sich innerlich berufen fühlte, in der so anders gearteten Athmosphäre Genf's zu leben? Er, welcher in Deutschland und Oesterreich als echter Darsteller germanischen Empfindens entdeckt und gefeiert wurde, er der von der Universität Jena beauftragt wurde, den deutschen Befreiungskrieg 1813 zu verewigen.

Dies ist unser erstes Fragezeichen. Die Behandlung dieses Punktes wird uns „in medias res" führen. Ein Selbstbildnis des Malers aus den siebziger Jahren (1872 oder 1874) gibt einen ersten wertvollen Aufschluss über seinen Entwicklungslauf. Der Jünglingskopf (ein Profilbild) fällt zuerst durch sein romanisches Aussehen auf; Erinnerungen an schöne Raffaelportraits von jungen Männern (Geiger etc.) tauchen auf; die langen wohlgepflegten Haare tragen das ihrige dazu bei[1]. Eine genauere Betrachtung lässt uns aber Unerwartetes entdecken. Die Gesichtszüge haben nichts von italienischer Weichheit, sie sind hart. Die Nase, der Mund und namentlich das Kinn lassen ein ganz anderes Wesen, voll Derbheit und trotziger Kraft vermuten. „Grattez le Russe, vous trouverez le cosaque"; unter diesem romanischen Aufputz werden Sie bald einen derben, zielbewussten Streber entdecken, der eine ganz andere

[1]) Ich erinnere daran, dass alles hier vom psychologischen Standpunkt aus betrachtet wird. Dieser Vergleich bezieht sich also nicht auf die aesthetisch-technische Seite des Problems.

Abstammung verrät. Wir haben mit der Superposition zweier grundverschiedenen Wesen zu tun, und zwar mit einem romanischen Element, das an der Form und mit einem germanischen Element das an der Struktur zu erkennen ist. Eine anerzogene, erworbene Form verdeckt das eigentlich Persönliche, Ererbte, noch nicht Entwickelte. Eine Bestätigung dieser kleinen psychologischen Analyse des Selbstbildnisses liefert uns schon eine oberflächliche Betrachtung der Bilder aus den siebziger, achtziger und neunziger Jahren. Am besten lässt sich dies an den Landschaftsbildern zeigen. Für alle Kenner des späteren, reifen Hodlers war es eine grosse Ueberraschung, die Landschaften des Schweizerkünstlers aus den siebziger und achtziger Jahren kennen zu lernen. Sie glaubten sich vor einem ganz fremden Maler, entschieden vor einem französischen Maler. Die Art der Corot, Courbet etc. lebt unverkennbar in diesen schönen Bildern. Vor einem sehr begabten französischen Schüler steht man, nicht vor Hodler, noch nicht vor einem schweizerisch empfindenden und darstellenden Künstler. Die späteren Landschaftsbilder (aus dem neuen Jahrhundert), die Figurenbilder aus den neunziger Jahren enthalten aber alle den unzweideutigen Ausdruck einer kraftvollen Persönlichkeit, Hodler und sonst niemand auf der Welt. Damit will ich aber nicht ausdrücken, dass er jeden romanischen Einfluss nachträglich verworfen hätte, nicht im geringsten, sonst würde er auch nicht in seinen reifsten Jahren noch in Genf wohnen. Er hat bloss die Tyrannei des fremden Einflusses überwunden und sich das für ihn, für den Ausdruck seiner Persönlichkeit Geeignete erworben. In dem für ihn so charakteristischen Suchen nach der grössten Intensität und dem absolut Typischen

im seelischen Ausdruck, konnte Hodler selbstverständlich das entwickelte Formgefühl des Romanen von grossem Nutzen sein. Es ist meine Ueberzeugung, dass sein Künstlerinstinkt ihn nach Westen trieb, wo er seinen Sinn für die Form als Schweizer am besten entwickeln konnte. Die Beherrschung der Form setzte ihn in die Lage seine eigentliche Aufgabe zu ergreifen. Was uns im Selbstbildnis von 1872 als eine Superposition im physikalischen Sinne des Wortes (eine Mischung zweier verschiedener Elemente) vorgekommen war, erscheint uns in den reifen Werken als Synthese. Etwas durchaus neues und einheitliches ist daraus entstanden. — Ich erlaube mir hier vorzugreifen und auf das Problem des geistigen Schweizertums hinzuweisen, dessen Kern die gegenseitige Befruchtung der alemannisch-romanischen Elemente darstellt. Das Gelingen einer Verschmelzung, einer Synthese der bisherigen Bestandteile zu einer neuen wirklich nationalen Einheit ist unsere Hauptaufgabe[1]).

---

[1]) Die nationalpolitische Entwicklung der letzten siebzig Jahre zeigt eine unverkennbare Orientierung nach der Zentralisation, nach der Konzentration. Die Kultur pflegt der politisch-oekonomischen Entwicklung zu folgen. Wir gehen mehr unbewusst, einer entsprechenden Nationalisierung entgegen. Die Formel: Foederalismus oder Zentralisation wird obsolet, denn die Fragestellung passt nicht mehr. Es heisst, die beiden Richtungen zu einer Einheit verschmelzen. Aus einem System von Agonisten und Antagonisten wird jede höhere Leistung in der belebten Natur erreicht. Die beiden nur partiell richtigen Standpunkte vervollständigen sich sehr wohl, von einer höheren Warte aus gesehen. Ob wir es wollen oder nicht, diesem höheren Willen werden wir nicht entgehen, welcher um uns seit Jahren und ganz besonders seit dem Weltkrieg die Nachbarvölker zu innerlich immer stärkeren Einheiten verschmilzt. Die gegenwärtige Parole scheint „Nationalismus" (selbstverständlich im guten Sinne des Wortes), zu lauten; der bloss ideelle

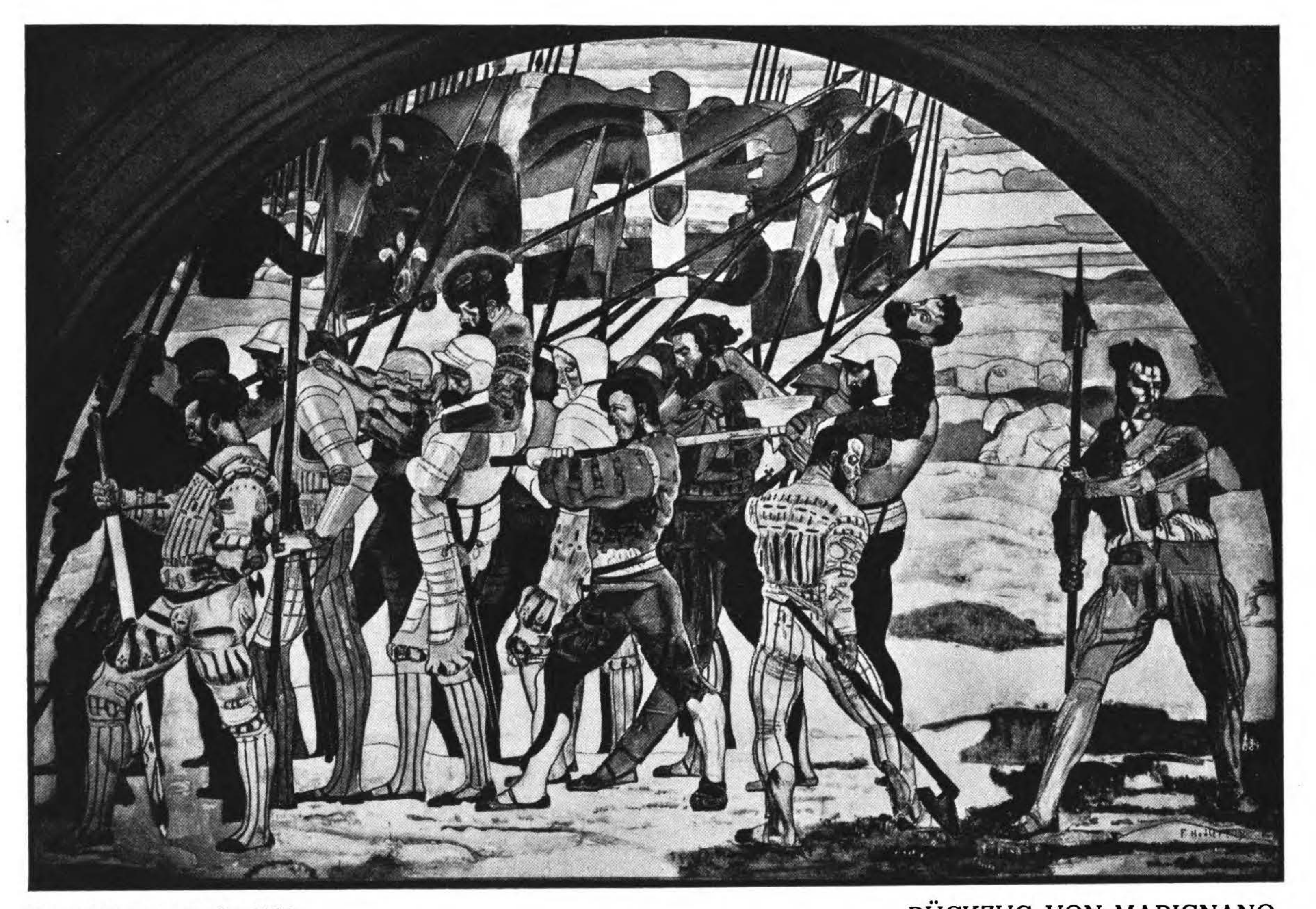
Wir haben zwei Entwicklungsstufen an F. Hodler zu unterscheiden, „Hodler de la première manière et celui de la seconde manière“, wie der Franzose sich ausdrückt. Die Umwandlung des brillanten französischen Schülers zum echten, persönlichen, zuerst wenig gewinnenden Schweizerkünstler bedeutet einen fundamentalen Schritt in der Entwicklung Hodlers; sie ist zugleich eine moralische und eine künstlerische Tat, auf die es sich lohnt näher einzugehen, so gut es bei unserer Betrachtungsweise ohne Berücksichtigung der Biographie möglich ist. Die Erfahrung lehrt, dass alle bedeutsamen Krisen eines Künstlers sich in seinen Werken irgendwie ausdrücken und dadurch auch erkennen lassen. In dem ersten unbestreitbaren Meisterwerk unseres Mitbürgers, im „Rückzug von Marignano“ (Schweizerisches Landesmuseum, Zürich) sehe ich diese moralische Krisis (mit ihrer Ueberwindung) in grandioser Weise ausgedrückt. Ich will versuchen Ihnen ein Bild dieses komplizirten Vorganges zu geben.

Internationalismus der letzten Dezennien hat sich als noch nicht lebensfähig erwiesen. — Unsere Aufgabe einen wirklich nationalen Geist zu entwickeln, ist nur möglich unter Berücksichtigung des kantonalen, respektiv lokalen Geistes. In einer Familie, in welcher die Mitglieder sich zu Individualitäten entwickeln dürfen, werden Familiensinn und sozialer Instinkt nicht verkümmern, vorausgesetzt, dass eine gesunde geistige Atmosphäre herrscht; im Gegenteil tritt eine solche Familie als organische Gruppe vor der Aussenwelt auf. In unserer Psyche sind Kräfte für die individuelle Entfaltung aber auch für die bewusste, gewollte Angliederung der Individuen an eine soziale, höhere Gruppe vorhanden. Der Zwang und die Furcht vor der Unterdrückung lassen diese soziale Seite nicht immer aus ihrem schlummernden, winterschlafähnlichen Zustande herauskommen. Das Entgegenkommen muss dementsprechend von der stärkeren Seite kommen, d. h. von der deutschen Schweiz.

Den „Rückzug von Marignano“ als historische Begebenheit kann ich als bekannt voraussetzen. Die rühmlichen Schweizerkrieger ziehen sich in würdevoller und kraftvoller Weise zurück, sie müssen der Uebermacht des Feindes weichen. Ein tiefer Schmerz erfasst sie, denn sie erleben ihre allererste Niederlage auf europäischen Schlachtfeldern. Die Geschichtsforscher unserer schweizerischen Politik haben uns gelehrt, die psychologische Bedeutung dieses Augenblicks richtig einzuschätzen. Es steht tatsächlich fest, dass die alten Eidgenossen unter dem Eindruck dieser Niederlage die Einsicht gewonnen haben, die bisherige Machtpolitik aufgeben zu müssen, um sich den inneren Aufgaben in der Heimat zu widmen. Der erste Schritt zur so aktuell gewordenen Neutralität unseres Vaterlandes war geschehen. Selbstverständlich wird es einen grossen inneren Kampf gekostet haben diesen Entschluss zu fassen. Dieser Sieg über sich selbst ist dafür ein Fundament unserer spezifisch schweizerischen Entwicklung geworden. Der Phase der expansiven, ehrgeizigen Machtpolitik folgte eine Zeit der Einkehr und Sammlung, der eigentliche Beginn einer Verinnerlichung, welche im Laufe der Jahrhunderte zur Kräftigung des Nationalcharakters führte und welche der ganzen kulturellen Entwicklung ein besonders wertvolles Gepräge verliehen hat.[1])

Und nun zu Hodlers .... Rückzug von Marignano. Sie sehen jetzt die Parallele auf die ich kommen wollte. Hodler wandte sich allmählich von der angelernten, Erfolg verheissenden französischen Art

[1]) Eine vorzügliche Orientierung über diese Frage gibt das Buch des berühmten Juristen und grossen Patrioten Hilty: (Geschichte der schweizerischen Politik, 1874 Bern).



FERDINAND HODLER — RÜCKZUG VON MARIGNANO

ab, um eine eigene, wenig Glanz bietende und sehr mühsame Bahn zu betreten, lediglich um sich selbst zu suchen, um seinem eigenen Wesen treu zu sein. Die Wahrscheinlichkeit eines glänzenden Erfolges konnte den jungen Berner nicht abhalten seine echte nüchterne Schweizerart zu verleugnen. Schmerzhaft muss das selbst gewollte Opfer gewesen sein; manchen Blick wird der junge Künstler rückwärts gerichtet haben, wie die zweitletzte Figur rechts im Marignanobild zeigt — bekanntlich ein leibhaftes Porträt Hodlers selbst —, bis das Opfer gelang. Es ist eine empirische Regel psychologischer Interpretationskunst, dass der Künstler (sei er Maler, Dichter oder Dramatiker) sich selbst in den Werken, welche die persönlichsten Probleme symbolisch behandeln, unter irgend einer mehr oder weniger verkappten Form darstellen, portraitieren. Dieser bei oberflächlicher Betrachtung als zufällig erscheinende Befund, bietet uns a posteriori eine hübsche Bestätigung meiner Ausführungen. Der „Rückzug von Marignano" enthält die symbolische Darstellung eines bedeutsamen Erlebnisses des Künstlers. In diesem Bilde ist die Umwandlung der ersten Art in die zweite Art Hodlers vollzogen, sie ist darin geradezu verherrlicht. Durch dieses gewaltige persönliche Erlebnis, durch diesen Sieg über sich selbst, hat sich Hodler zum ebenbürtigen Darsteller des grossen, ihm seelenverwandten historischen Vorganges erhoben. Welche trotzige, elementare Kraft fühlen wir auch in diesen prachtvollen Gestalten der Krieger; diese äusserlich Besiegten sind innerlich Sieger. Eine würdigere Dekoration des ruhm reichen Waffensaales seines „Landesmuseums" konnte sich das Schweizervolk nicht wünschen.

Die Erweiterung eines persönlichen Lebensproblems zu einer sozialen, hier speziell zu einer nationalen Angelegenheit erlebt der Künstler, der sich vom Ich erlöst, um zum höheren Menschen zu werden. Wir befinden uns in der Werkstatt des Genies und können zusehen, wie eine Kulturtat aus dem Ringen und Kämpfen des Menschen entsteht. — Mit Recht nennt der Psycholog diesen Vorgang der seelischen Entwicklung Sublimierung, denn es handelt sich um eine Erhöhung und Veredelung des Triebhaften zum Seelischen, des Individuellen zum Sozialen, eine des Homo sapiens würdige Tat.

Denken wir an unsern Ausgangspunkt zurück, an das erste Selbstbildnis aus dem Anfang der siebziger Jahre. Wir entdeckten dort, unter fremdem Aufputz einzelne Züge Hodlers, die derbe trotzige Art und die grosse Energie. Welchen Weg hat aber unser Künstler zurückgelegt, bis zur Gestaltung seiner prächtigen Landsknechte (Ende der neunziger Jahren) und bis zum Marignanobild, das aus dem Jahre 1900 stammt. Was damals nur angedeutet war, noch einigermassen entdeckt werden musste, steht jetzt in sicherer, selbstbewusster Entfaltung da; es ist verkörpert in den unvergleichlichen Gestalten[1]) dieser Krieger, welche die von Hodler langsam gewonnene Männlichkeit darstellen. Das Interesse hat sich vom Ich auf das eigene Volk erweitert; das Empfinden des Malers ist zum Empfinden des Schweizerbürgers gewachsen; der Porträtist ist ein Darsteller des nationalschweizerischen

[1]) Man vergleiche die alten Krieger des Schwingerumzuges (aus dem Jahre 1884) mit den Landsknechten der reiferen Jahre (1897—1900), um einen Eindruck von der in der Zwischenzeit durchgemachten Entwicklung zu erhalten.

Empfindens geworden; Hodler hat sich in diesen Jahren zum Nationalmaler emporgearbeitet.

Eine höhere Stufe der Entwicklung als Nationalmaler hat Hodler erklommen, indem er uns einige Jahre nach dem Marignanobild einen Tell schenkte, der eine bedeutsame geistige Vertiefung und eine grosse künstlerische Reife zeigt. Zum ersten Male hat unser Vaterland in ihm eine wirklich adaequate, ebenbürtige Darstellung des Nationalhelden erhalten. Hodler's Tell ist zu einer mythischen Gestalt ausgewachsen. Er erscheint uns als das eigentliche Genie unseres Volkes. Er (Tell) ist wirklich „der Befreier". So sehr wir auch Schiller für seine grosse Schöpfung zu warmem Dank verpflichtet sind, müssen wir offen sagen, dass allein ein Schweizer uns die ganze Grösse und den vollen seelischen Gehalt Wilhelm Tell's offenbaren konnte. Hodler hat sich in diesem Werke zu einer wirklich monumentalen Höhe emporgeschwungen. Mit voller Ueberzeugung wage ich auszudrücken, dass unser Künstler zum echten „representative man" (im Emerson'schen Sinne des Wortes) des schweizerischen Empfindens, auf der Höhe seiner Laufbahn geworden ist[1]). — In den schon wiederholt erwähnten Landsknechten steckt die physische Kraft, aber auch die Charakterstärke des Schweizers. Seinem Tell hat Hodler das Streben nach Befreiung, diese Gabe, welche das Schweizervolk hoffentlich einst der Menschheit zu schenken haben wird, eingeflösst. Eine solche Ausdruckskraft erreicht ein Künstler selbstverständlich nur, wenn die Befreiung ihm zum Erlebnis, in seiner persönlichen Entwickelung geworden ist. Tell können

[1]) Siehe die trefflichen Ausführungen H. Mosers zum Thema Schiller und Hodler im Schweizerland, Heft 4, I. Jahrg.

wir, in Anlehnung an die bisherigen Deutungen, als eine Art geistigen Porträts des Malers selbst betrachten. Hodlers freie Gestaltungskraft hat den tyrannischen „Gessler“ überwunden; der Schweizermaler hat sich in Form und Inhalt vom fremden Einfluss befreit, um ganz er selbst zu werden. In ihm begrüssen und feiern wir den ersten grossen, absolut und ausschliesslich schweizerischen Künstler.

Ich möchte hier eine kurze Betrachtung der jüngsten Angelegenheit des Genfer Protestes gegen die Beschiessung der Cathédrale von Reims anschliessen, da die Frage psychologisch Interesse bietet. Hodler hat bekanntlich mitunterschrieben und hiermit einen ganzen Sturm von Empörung und eine leidenschaftliche Ablehnung seitens Deutschlands hervorgerufen. Unser Maler galt jenseits des Rheins als ein typischer Darsteller rein germanischen Empfindens. Zeigt diese Kriegsepisode nicht, was übrigens die obigen Ausführungen eingehend behandeln und beweisen wollen, wie sehr es nötig ist, zwischen germanischem und schweizerischem Empfinden zu unterscheiden? Zur Charakteristik des wirklich schweizerisch- oder nationalen Empfindens gehört das Mitschwingen eines romanischen zum germanischen Elemente. Ich bin mir allerdings bewusst, dass diese Synthese der alemannischen und romanischen Komponenten noch sehr wenig weit gediehen ist, und mehr zu unseren Aufgaben als zu unserem realen Besitze zu rechnen ist. Der Krieg hat uns ja in unmissverständlicher Weise gezeigt, dass wir uns gegenseitig bisher zu wenig verstanden und gegenseitig penetriert haben[1]).

[1]) Ein sehr hübsches Pendant zum „Fall Hodler“ ist der „Fall Spitteler.“ Aehnliches Mitschwingen des romanischen Elementes im grossen Schriftsteller, entsprechende Entrüstung und Ablehnung

in Deutschland. Wir können unseren zwei Nationalgrössen dankbar sein, einen für sie so schmerzlichen Beitrag zur Differenzierung des schweizerischen Empfindens der Welt geliefert zu haben. Er wird seine Wirkung nach aussen nicht verfehlen. Nur durch unser sicheres, selbstbewusstes Auftreten wird es möglich sein, dem Ausland unsere Individualität zu zeigen und unseren festen Willen sie auch zu behaupten. Spitteler hat in dem entscheidenden Schritt, den er mit seiner Rede vor der Neu Helvetischen Gesellschaft leistete, vorbildlich für uns Schweizer gewirkt. Die Art, wie er seine persönliche Meinung ausdrückte, gerade aus, ohne Rücksichtnahme auf freundschaftliche Beziehungen, Ruf, pekuniäre Interessen, bloss der inneren Stimme folgend, zeugt von derselben Charakterstärke, welche wir an unseren Vorfahren, an den alten Eidgenossen immer am höchsten geschätzt und verehrt haben. Haben wir nicht in dieser Tat den Spittelerschen Rückzug von Marignano, auf den wir übrigens gefasst sein konnten, seitdem unser Dichter seine Charaktergrösse in der Gestalt des: „Prometheus“ offenbart hat. (Siehe „Prometheus und Epimetheus“). Diesen Abstecher habe ich gemacht um Ihnen an einem anderen grossen Beispiel die Zusammensetzung unserer nationalen Seele zu zeigen. Eine genaue Prüfung unserer schweizerischen Literatur würde manche wertvolle Anhaltspunkte für diese Auffassung liefern, auf welche ich hier, aus begreiflichen Gründen, verzichten muss. Wir leben in einer, an Missverständnissen aller Art überaus reichen Zeit; um solche nach Möglichkeit zu vermeiden, will ich betonen, dass ich hier eine rein analytische, psychologische Betrachtungsweise über das Denken Hodler's und Spitteler's angestellt habe. Es kam mir darauf an, das Vorhandensein der zwei Grundelemente unserer Volkspsyche bei zwei grossen Schweizern nachzuweisen. Es ist mir ohne weiteres klar, dass dies nicht mit Sicherheit die durchschnittliche Gesinnung des Schweizerbürgers widergibt. Der durchschnittliche Bürger ist eben noch zu wenig in geistigem Kontakt mit dem westlichen, respektiv mit dem östlichen Mitbürger. Also auf das Mitschwingen des romanischen Elementes beim Deutschschweizer und nicht auf die Teilnahme am Genfer Protest, kam es mir an. Ich persönlich könnte mich mit einem solchen Protest, sogar bei einem weniger unglücklichen Text, nicht einverstanden erklären, so sehr schmerzlich die Vorgänge in Löwen und Reims auch mich berührt haben.

Wir kehren zu unserem Thema zurück. Bis jetzt sind uns nur einzelne Daten aus der Entwicklung Hodler's bekannt geworden. Von der Zeit des romanischen Einflusses, von der Zeit seiner Ueberwindung haben wir gehört. Zwischen dem 30sten und dem 50sten Lebensjahr (ganz summarisch, in abgerundeten Zahlen ausgedrückt) findet die grosse Krisis statt, welche uns jetzt kurz beschäftigen wird. Auf einen langen mühsamen Weg können wir gefasst sein, da die Umwandlung zwischen diesen beiden Zeitpunkten sehr gross ist. Die Bilder jener Zeit geben ein beredtes Zeugnis von dem schweren, qualvollen Kämpfen und Ringen des Künstlers. In seiner unpersönlichen Art weiss unser Maler die Tragik seiner inneren Konflikte darzustellen; es geschieht in der Form von Bildern wie: „Ames déçues" (1891-92), „Die Enttäuschten" (1891-92), „Die Lebensmüden", oder der Zug jammervoller Gestalten der „Eurhythmie" (1895). Welche Welt des Leides, der Verzweiflung und des Elends hat der Künstler aus seiner gequälten Phantasie hervorgeholt! Dank seines reichen, fruchtbaren Intellekts hat er gewusst, aus allem dem persönlichen Erleben wertvolle Studien über das Schicksal des Menschen zu machen. Rastlos ist Hodler auf dem Wege der Erkenntnis gewandert, wie er es in ergreifender Weise in „Ahasver", der mythischen Gestalt des ewigen Juden dargestellt hat. Ganz langsam erhellt sich das Gemüt. Im Jahre 1890 war „Die Nacht" entstanden, ein Bild welches ganz unter dem tragischen Zeichen der Mittelfigur, eines vom Alpdruck gequälten Mannes, steht. Zehn Jahre später malt Hodler seinen „Tag", dem man das Anbrechen einer neuen Zeit, ein Erwachen und Hoffen anmerkt, trotz des Zögerns, Zweifelns, ja Fürchtens mancher der Frauengestalten.

FERDINAND HODLER — DIE LEBENSMÜDEN

Mit Genehmigung der Firma R. Piper & Cie., München

Die künstlerischen Ausdrucksmittel Hodlers in jener Zeit passen sich dem seelischen Inhalt sehr gut an; alles ist schlicht, nüchtern in Form und Farbe. Eine Schattenwelt, welche wiederholt an die Gestalten von Dantes Purgatorium erinnert.

Hodler ist eine Kampfnatur, ein würdiger Abkömmling der alten Schweizerkrieger, in welche er sich so gut hat einfühlen können. Er strebt nach Licht und Höhe. Er will und muss emporkommen, sich seinen Platz an der Sonne erobern. Er muss sich selbst verwirklichen. Ein wahrer Willensheld! Eine lange Reihe von Werken schildert uns in symbolischer Weise diesen Werdegang, eine Reihe, welche mit der schon früher erwähnten einigermassen parallel geht[1]). Neben der Schattenseite die Lichtseite. Das Werden der männlichen Persönlichkeit erleben wir, sozusagen Schritt für Schritt in der „Kindheit" (1893), im „Auserwählten" (1893) (auf der Stufe der Kindheit), ferner in „Ce que disent les fleurs" (1894) wo das erste Erwachen der Liebe in der Pubertät dargestellt wird. Zu dieser Reihe gehören noch „Blick in die Ferne" (der junge Mann), die wiederholt erwähnten „Landsknechte" und der „Tell", in welch letzterem wir die gereifte Männlichkeit des Künstlers durchfühlen. Selbstverständlich richtet der Maler sein Interesse auch auf das Problem des Weibes und seiner Beziehung zum Manne. Der Lösung dieser wichtigen Aufgabe des Mannes verdanken wir eine Reihe ausserordentlich wertvoller, zum Teil sehr schöner Werke, welche Ihnen allen gewiss bekannt sein werden; ich meine das „Mädchenbildnis" (1903, im Zürcher Kunsthaus), die „Empfindung" (1903), „Die Liebe" und die „Heilige Stunde" (1907), ferner

[1]) Siehe Seite 20.

das „Lied aus der Ferne“, „Extase“, und, last but not least, die prachtvollen Studien der Italienerin „Frauenkopf“, „Entzücktes Weib“ etc). Die Künstler besitzen die beneidenswerte Gabe, die Entfaltung ihrer reichen Anlage in ihren Werken so zu fixieren, dass wir quasi ihr geistiges Wachstum verfolgen können und mit ihnen im Geiste ihren Lebensweg erleben hönnen. Sie übermitteln uns, sie offenbaren uns dadurch die Gesetze der Menschwerdung, wie noch keine Wissenschaft es bis jetzt tun konnte. Die Befreiung des düsteren, gequälten Jünglings, der Hodler mit zwanzig Jahren war (Siehe das Selbstporträt: „Der Student“, Zürcher Kunsthaus), seine Entwickelung zum triumphierenden Gestalter einer ganzen Welt von Phantasie und Kunst, können wir nicht nur in der Wahl der Themen, welche von ihm gewählt wurden, sondern an dem rein formalen Elemente, an seinen Ausdrucksmitteln ablesen. Die ersten symbolischen Gestalten Hodler's bewegen sich in einer ganz abstrakten Welt, in einer Schattenwelt. Allmählich tritt ein regeres Leben auf, die Palette des Malers wird reicher, die rein ideellen Figuren erhalten eine grössere Plastizität; Hodler hat seinen Schatten Blut eingeflösst, wodurch sie einen grösseren Wirklichkeitsgehalt bekommen. Man denke an das lebendige Bild der „Jenenserstudenten“, an die „Heilige Stunde“ mit den wunderschönen Rosen, an die „Italienerinköpfe“ etc. Hodler hat die Qual des Lebens überwunden, er ist zum Bejaher des Lebens geworden. Sein allerletztes Werk über den Tod (die Todte 1915), zeigt die olympische Ruhe des Philosophen dem grossen Problem gegenüber. Der Tod ist nichts Quälendes mehr, er ist das Aufhören des Lebens. Hodler als der Darsteller der vertikalen Linie, des eigentlichen Sym-



FERDINAND HODLER HEILIGE STUNDE

Mit Genehmigung der Firma R. Piper & Cie., München

bols des Willens, des unermüdlichen Strebens, also des Lebens, philosophiert in diesem letzten Bild über die Horizontale als Ausdruck der lezten unendlichen Ruhe, des Todes.

Dieser Triumph des Lebens über die Qual, der Kraft über die Müdigkeit, des Geistes über die Erdenschwere, welche uns das Leben Hodler's offenbart, ist eine wahrhaft titanische Leistung. Ich muss dabei immer an die Entwicklung Beethovens denken, der durch den Sturm der Leidenschaften und Qualen zur Verklärung gelangte, und so der Menschheit die neunte Symphonie mit der „Ode an die Freude“ schenkte.

Der Entwicklungsgang des grossen Schweizermalers ist uns in seinen Umrissen klar geworden. Wir wenden uns einer neuen Aufgabe zu, nämlich der Darstellung seines geistigen Typus, seiner Art, das Leben und die Welt zu sehen und künstlerisch darzustellen. Der empirischen Methode getreu, gehen wir von der Betrachtung eines der reifsten Werke F. Hodlers aus, nämlich von der „Einstimmigkeit“. Dieses Riesenbild, im Jahre 1913 enstanden, (den Besuchern der Berner Landesausstellung gut bekannt) ist die zweite Fassung des viel bestrittenen Dekorationsbildes des Rathauses zu Hannover „Die Reformation.“ Ich will im folgenden versuchen, Ihnen als Einleitung das zu schildern, was ich bei der Betrachtung des Bildes empfunden habe.

Eine sehr grosse, namentliche sehr breite Fläche; Dutzende von Männern, etwa in natürlicher Grösse stehen da, alle um eine Mittelfigur, den Redner herum gruppiert, der mit grossem Pathos ihre Aufmerksamkeit fesselt. Alle strecken den Arm in die Höhe, sie schwören. Der allererste Eindruck ist sonderbar; gleich

möchten sich verschiedenartige Einwände aufdrängen, bevor eine wirkliche Beziehung zum Bilde enstanden ist. Der Blick heftet sich auf Einzelheiten, um sie zu kritisieren; ich fühle die Notwendigkeit die voreilige Kritik auszuschalten, um zuerst das monumentale Bild in mich aufnehmen zu können und es auf mich wirken zu lassen. Gedankenlos schaue ich auf die bemalte Fläche. — Bald erlebe ich, dass etwas mich mit zwingender Gewalt packt, nämlich die blosse Tatsache der vielen aufgerichteten, parallelen Arme aller dieser starken Männer. Diese Tatsache drängt sich auf, und fesselt mich. Ihre grosse Zahl, ihre Parallelität flössen mir ein Gefühl der Kraft ein . . . Bald erlebe ich, ganz spontan eine aufwärts gerichtete Bewegung meiner Augen und das Interesse konzentriert sich jezt von selbst auf die dominierende Mittelfigur, auf den pathetischen Redner. Aus meinem Inneren steigt ein Gefühl der Einstimmigkeit, und das Wort ist mir schon auf der Zunge. Eine Spannung, die anfangs einen etwas unangenehmen Charakter hatte, löst sich; ein freies Gefühl der Kraft und Einheit erfüllt mich. Die Idee des Bildes hat eingeschlagen. Mit Interesse und Wohlwollen streift der Blick über die grosse bemalte Fläche und richtet sich wieder auf die Einzelheiten, diesmal aber mit einer ganz anderen Einstellung. Kein störendes Bedürfnis nach Kritik, sondern ein wirkliches Interesse für alles erfasst mich. Die Einzelfiguren erscheinen nach dem Erleben des Grundgedankens in anderer Beleuchtung. Ich suche und finde auch etwas in ihnen, statt sie von vornherein, ohne Verständnis abzulehnen, wie der (wenn allein arbeitende) unmassgebliche Verstand mir zuerst eingeben wollte. Eine ganze Charakterologie der Protestanten

FERDINAND HODLER — AUSZUG DER JENENSER FREIWILLIGEN 1813

Mit Genehmigung der Firma R. Piper & Cie., München

ist in diesen Einzelfiguren niedergelegt, welche vom feinen psychologischen Sinne des Malers Zeugnis liefert. Aber dominierend über dieser Menge ist die Idee des gemeinsamen Glaubens und des Willens zum einheitlichen Handeln. Diese starken Männer, alle Persönlichkeiten, schwören feierlich zusammenzuhalten, sie sind alle vom gleichen Geiste beseelt. Der Künstler hat es vorzüglich verstanden, das Gemeinsame, Bindende, neben dem Individuellen, Trennenden darzustellen und zwar so, dass er die Klippe der Eintönigkeit überwunden hat und dabei einheitlich und kräftig wirkt. Denn eine gewaltige Kraft strahlt aus diesem Werke, das eine für mein Empfinden sehr adaequate, ebenbürtige Darstellung der Reformation gibt. Die neue Idee, welche in der grossen religiösen Bewegung enthalten war, hat Hodler durch die Coordination des individuellen und sozialen Prinzipes in wirklich grossartiger Weise geschildert[1]). Hodler erweist sich also als ein Seher der geistigen Welt. Er gibt uns keine Vision der historischen Begebenheit, wie ein Realist es tun würde, sondern bloss die Quintessenz, welche er aus dem Vorgang extrahiert hat. Er vermittelt uns die Wirklichkeit nicht durch seine Sensibilität, sondern durch die Kraft seines Intellektes. Dies ist der Standpunkt des Denkers. F. Hodler macht Gedankenmalerei, de la peinture cérébrale, wie der Franzose sagt[2]). Er ist einer von den seltenen

[1]) Diejenigen Leser, die bis jetzt keine Gelegenheit hatten das Originalwerk zu sehen, möchte ich davor warnen, sich eine Vorstellung davon nach den Reproduktionen, so gut sie auch seien, zu machen. Ein Monumentalwerk dieser speziellen Art ist nicht in Reproduktionen zu geniessen. Die Abbildungen haben nur Wert für denjenigen, dem das Original etwas gegeben hat.

[2]) In der kleinen Monographie A. Weeses über ihn, wird

grossen Malern, bei denen der Blick im wesentlichen nach Innen gerichtet ist. Wir werden uns an anderen Werken des Meisters zu vergegenwärtigen haben, dass das bisher Gesagte wirklich allgemeingültig ist. Bevor wir darauf eingehen, möchte ich auf dem Wege des Kontrastes, durch Vergleichung mit dem Bild eines anderen Schweizermalers ganz anderer Gemütsart, die typische Anschauungsart Hodlers noch schärfer herausarbeiten. Unsere theoretischen Ausführungen werden dadurch nur an Anschaulichkeit gewinnen können. Das Bild, welches ich dafür gewählt habe, ist die „Landsgemeinde" Albert Weltis, deren Studie im Zürcher Kunsthaus hängt[1]).

Ein Vergleich dieser beiden Monumentalwerke scheint mir um so eher angebracht zu sein, als eine gewisse Landsgemeindestimmung im Hodlerschen Bilde nicht fehlt. Der feierliche Eidschwur der starken Männer im Reformationsbild lässt unwillkürlich an eine Landsgemeinde denken, wenn auch die Mittelfigur des Redners dazu nicht recht passen würde.

A. Welti situiert seine Landsgemeinde in einen, beim ersten Blicke schon erkennbaren Ort, Sarnen, der sehr getreu wiedergegeben wird. Eine weiche Frühlingsluft (der letzte Sonntag des April) durchdringt alles. Beim ersten Augenblicke schon finden wir uns zurecht. Eine bunte reiche Wirklichkeit wird uns durch den Pinsel des Malers übermittelt. Jetzt schon drängt sich ein Vergleich mit Hodler auf. Der Gedankenmaler hat uns sozusagen keinen Raum geschildert, in welchem

---

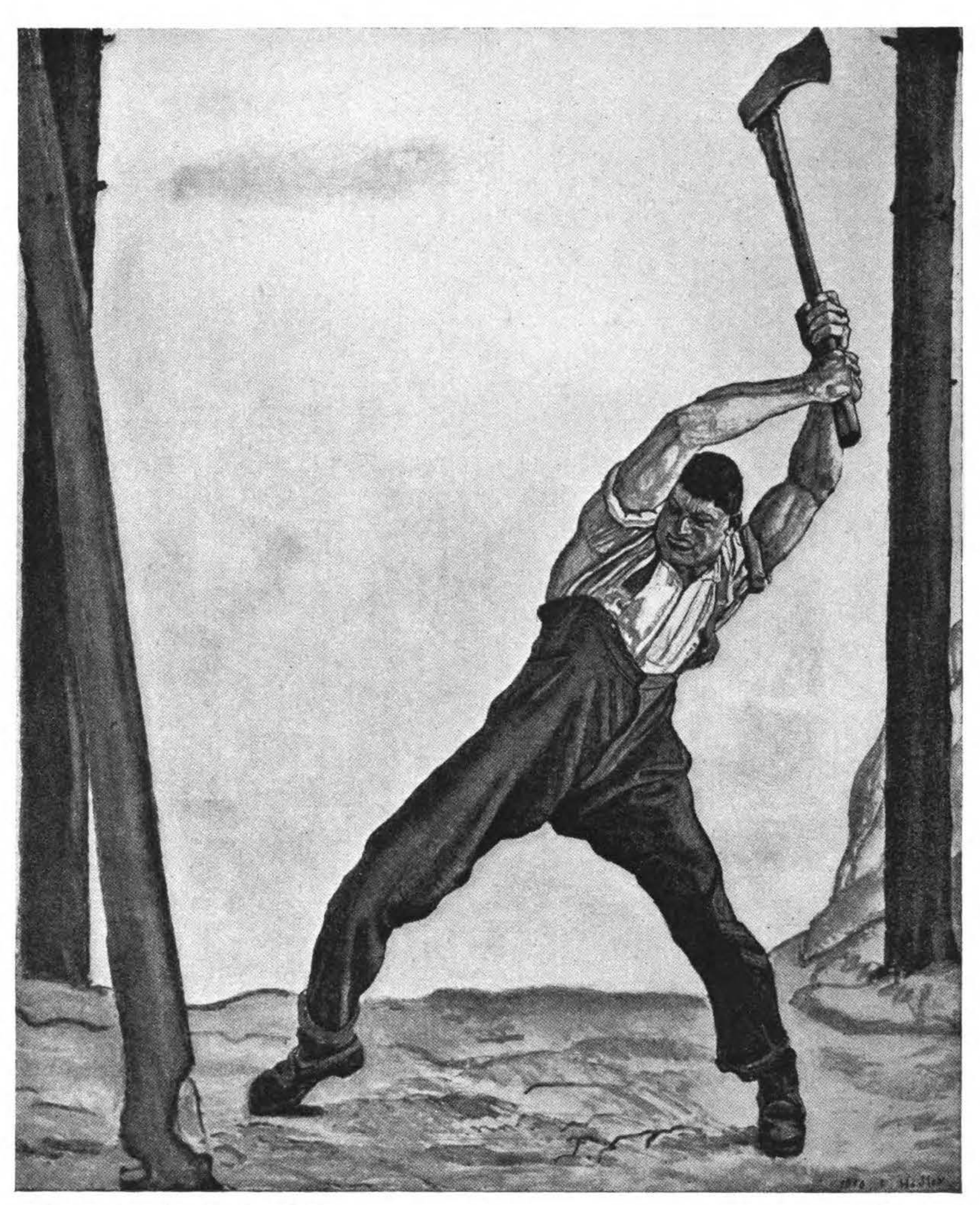
diese Frage sehr treffend und ausführlich behandelt. Dieses Büchlein ist die einzige literarische Quelle, welche mir über Hodler zur zur Verfügung stand.

[1]) Das Original ist bekanntlich im Bundespalast in Bern.

seine Figuren leben und handeln. Der Raum ist fast in die Figuren selbst aufgegangen, er ist ein ideeller Raum. Welti übermittelt uns die sensible Welt. Er erfreut unser Auge durch die Schilderung allerliebster Einzelszenen, bei denen wir gern verweilen, das bunte Treiben der spielenden Kinder, der mitgekommenen Frauen, der Kellnerinnen und der Tiere, die einzelnen Gruppen der Bürger alt und jung etc. Der Redner interessiert uns für einen Augenblick ebenso wie die Versammlung selbst. Aber . . . man wird nicht ergriffen, nicht gepackt; man verliert sich in das Erzählende, Anekdotenhafte und erlebt die Landsgemeinde nicht. Das Bild vermag nicht, trotz vieler einzelner Schönheiten, eine Grundstimmung, am allerwenigsten ein patriotisches erhebendes Gefühl zu entwickeln. Wer jemals eine Landsgemeinde mitgemacht und erlebt hat wird mich verstehen. Offenbar werden weder der Gegenstand noch das Monumentale dem Genius A. Weltis recht gepasst haben, sodass der Künstler auf eine mehr äusserliche, erzählende Art der Darstellung angewiesen war[1]). In der „Einstimmigkeit" Hodlers treffen wir, im Gegensatz zum Bilde A. Weltis, den eigentlichen seelischen Kern des zu schildernden Vorganges, wir werden mit dem Wesen der Sache selbst in Berührung gebracht. Es geschieht auf dem Wege der Abstraktion. Unser Künstler sucht das allgemeine, das typische herauszuextrahieren und darzustellen, er geht den Weg der Idee, während andere den Weg des Gefühls gehen, wie ein Böcklin zum Beispiel, oder Segantini (Monisten); andere, die strengen Realisten gehen ohne irgend welche Absichten, weder mit der Idee noch mit dem Gefühl, an

[1]) Viele Probleme sind in diesen Zeilen gestreift worden, welche eine nähere Behandlung im zweiten Teil dieser Arbeit finden werden.

die Dinge heran, sie bleiben an den Dingen haften und bemühen sich mit der grösstmöglichen Gewissenhaftigkeit das Wahrgenommene zu schildern. Hodler verarbeitet die Welt seiner Wahrnehmungen bis zum intellektuellen Erfassen des Wesens des Menschen, der Landschaft, des Vorganges, etc.; er ist, philosophisch gesprochen, ein *Idealist* (nicht zu verwechseln mit dem ethischen Standpunkt, der hier nichts zu tun hat!) Dies lässt sich an allen seinen Werken feststellen. Schauen wir uns noch kurz den heiss umstrittenen „*Mäher*" an. Es wird von vielen Seiten behauptet, ein Mäher nehme niemals beim Mähen die vom Maler gewählte Stellung an, womit man im Ernste meint, das Werk damit abgetan zu haben. Ein grosses Missverständnis über die Kunst, ihre Aufgabe und Darstellungsmittel liegt hier vor. Unser Maler ist kein Kinematograph, welcher bestimmte Attitüden in der Bewegung fixiert, sondern ein Suchender, welcher sich bemüht, die maximale Intensität des Ausdrucks für den gewählten Vorgang zu ergründen. Dieses Maximum liegt nicht in einer bestimmten, der Wirklichkeit entnommenen Situation, sondern in einer vom Künstler geleisteten künstlichen Synthese verschiedener realer Situationen. Selbstredend trägt die betreffende Synthese das Gepräge der Individualität des Künstlers. Dieser Mäher Hodlers ist nicht ein Mäher, sondern *der* Mäher, denn Hodler stellt als Gedankenmaler das Typische dar; aber die starke Individualität Hodlers hat diesem Typischen ein persönliches Gepräge gegeben. Seine ganze herbe, wirklich männliche Art, seine volle Hingabe an die Arbeit ist ohne Weiteres im Werke erkennbar. Noch mehr; ein Schweizermäher ist er; alle reifen Schöpfungen des Meisters tragen das nationale Gepräge. Denken



FERDINAND HODLER DER HOLZFÄLLER

Mit Genehmigung der Firma R. Piper & Cie., München

Sie sich einen Mäher, der durch F. Millet, den grossen Darsteller des französischen Bauern gemalt worden wäre. Wir hätten Verkörperungen von zwei total verschiedenen Welten vor uns. Millet ist ein typisch französischer Maler, der mit einem poetischen Gefühl die Seele des Bauern und des Landes erfasst, während Hodler, der Gedankenmaler, die Kraft und Leistungsfähigkeit seines Landmanns verewigt. Schönheit und Harmonie auf der einen Seite, Energie und Charakterfestigkeit auf der anderen Seite, tatsächlich zwei Welten für sich! Kaum kann ich der Versuchung widerstehen, neben dem Namen Hodlers, denjenigen Jeremias Gotthelf in diesem Zusammenhang hinzustellen. Manche seiner Heldengestalten (Uli, Vreneli, Johannes etc.) entsprechen ganz und gar den kernigen und gesunden Figuren des Bernermalers. Unsere zwei grossen Künstler haben an der gleichen Quelle geschöpft, sie haben den Menschen ähnlich gesehen.

Wir haben Hodler als einen geistigen Seher kennen gelernt, der sich über das Gegenwärtige, Zufällige, Spezielle zum Generellen, Typischen und Ewigen erhebt. Seine Figuren zeigen dementsprechend keine Beziehungen zum Zuschauer, sie stehen in einer ideellen Welt da, für sich; sie wollen uns nichts sagen und uns nichts sein; sie werben nicht um unsere Gunst, wollen uns keine Freude bieten. Sehen Sie sich daraufhin das grossartige „Frühlingserwachen“ näher an. Das junge Mädchen, nach dem Jüngling gewendet, hält die Augen geschlossen; sie schaut einigermassen in sich hinein, um dem neuen, unbegreiflichen Sturm ihrer erwachenden Gefühle ein gewisses Verständnis abzugewinnen. Er schaut in die Ferne an unseren Köpfen vorbei, er sinnt über das mysteriöse Kommende;

voll Erwartung, gespannt sitzt er da. Eine nähere Analyse dieses Bildes würde Ihnen das erstaunliche Resultat bringen, dass es eine vollständige Darstellung der Psychologie der Pubertät bei den zwei Geschlechtern enthält. Wenn ein Gedankenmaler von der Grösse eines Hodler sich für die Jugend interessiert, malt er eben, nolens volens, eine Psychologie dieser Altersstufe, und diese Aufgabe hat er in erschöpfender Weise gelöst. Genau wie die Psychologie studiert werden will, muss auch dieses Bild studiert und erlebt werden, wie ich versuchte, es an einem anderen Beispiel (Einstimmigkeit) zu zeigen. Das Publikum steht gewöhnlich vor einem solchen Werk erstaunt da, es nimmt an irgend einem Detail, das nur im organischem Zusammenhang mit dem Ganzen verständlich ist, Anstoss, und geht enttäuscht oder spöttisch weiter. Ich verstehe für meinen Teil diese Haltung sehr wohl, so bedauerlich sie an sich ist. Der Zuschauer erwartet, gewonnen, angelockt zu werden. Die grossen Augen der schönen „Fornarina“ (Raffaëls), deren Blick nach ihm gerichtet sind, fangen ihn sozusagen und halten ihn fest. Vor einem Hodler wird der Zuschauer sozusagen brüskiert, er erlebt einen Shoc. Eine aktive Teilnahme seinerseits, eine unbewusste Gedankenarbeit ist nötig, um sich in die ideelle Welt Hodlers Eingang zu verschaffen. Ein Jeder muss vor einem solchen Bilde eine Einkehr in sich selbst machen, sich vertiefen. Nicht jedermann ist dessen fähig, und die wenigsten sind daran gewöhnt. Unser Kunstsinn ist an ganz anderer Schule gebildet worden, und bereitet uns schlecht vor für das Verständnis einer so neuen Erscheinung, wie die Hodlers; ferner, und dieser Punkt verdient auch genau angesehen zu werden, die bisherige Auffassung der

Kunst und ihrer Bedeutung für die Entwicklung des Menschen ist entschieden unhaltbar eng geworden.

Wie steht es mit der Schulung unseres Kunstsinnes? Nach der herrschenden Auffassung ist die Schönheit etwas Festgelegtes, Absolutes, was innerhalb scharfer Grenzen eingefasst ist. Erst mit einer, ich möchte sagen, planetarischen Uebersicht der Kunstwerke aller Zeiten und Völker, dämmert es dem modernen Menschen auf, dass der Schönheitsbegriff ein ganz relativer ist und vor allem, dass er in inniger Beziehung zum Lebendigen steht und mit der geistigen und moralischen Entwicklung des Menschen wächst. Ferner wird es immer klarer, dass er einen typischen Ausdruck für bestimmte Zeiten und speziell für bestimmte Völker, oder Nationen als Kultureinheiten findet. Wenn wir mit dieser Einsicht unsere schweizerischen Verhältnisse prüfen, finden wir zu unserem Erstaunen, dass der wesentliche Teil unseres aesthetischen Gutes fremden Ursprunges ist, und vor allem, dass unser Auge, als Schweizer speziell an griechischem, italienischem, französischem, zum Teil, an holländischem und deutschem Schönheitsgut erzogen ist, sodass unser geistiger Blick vor den eigensten schweizerischen Kunstwerken versagt. Wir haben recht, die wundervolle Harmonie und Grazie des Florentiner Malers zu geniessen, und werden es hoffentlich immer tun können; aber es sollte uns in Zukunft nicht mehr hindern, die ganz anders geartete Schönheit des spezifisch Schweizerischen, worunter ich physische und moralische Kraft, robustes Gleichgewicht und Charakterfestigkeit verstehe, zu entdecken und richtig zu würdigen. Selbstverständlich muss das Ausdrucksmittel einer solchen Volkspsyche

ein individuelles sein. Wie soll ein Schweizerkünstler unser nationales Ideal mit französischen oder italienischen Mitteln ausdrücken können? Das ist nur in der Anfangsperiode der nationalen Entwicklung möglich. Hodler ist meiner Ansicht nach der Bahnbrecher, dem es gelungen ist, Schweizerwesen in ganz adaequater Weise durch seine herbe, kraft- und charaktervolle Art auszudrücken. Dies ist ein wichtiger Grund, warum die meisten Menschen ihn noch nicht verstehen können; er bringt ihnen etwas ganz neues, dessen Bedeutung sie nicht ahnen, da sie fortfahren, eigenes Gut mit fremdem Mass zu messen. Hodler ist tatsächlich ein Idealbildner, der Gestalter des nationalen Ideales, wodurch die wichtigste Funktion eines grossen Künstlers erfüllt ist, nämlich den Mitmenschen die eigene Lebensaufgabe, eben die Verwirklichung seines Ideales, zu offenbaren. Ich glaube, dass den Wenigsten, unter den Besuchern unserer Kunstgalerien, die Bedeutung und das Verdienst des grossen Berner Meisters zum Bewusstsein gelangt ist. Bemühen Sie sich, die zahlreichen Männer und Frauengestalten, welche Hodler in seinen Bildern und Zeichnungen geschaffen hat genau anzusehen; alle, wenn auch typische Hodler'sche Schöpfungen, tragen ausnahmslos das Gepräge des Schweizercharakters und zwar in einer noch nie erreichten Intensität und Klarheit des Ausdruckes. Das grosse Abstraktionsvermögen des Künstlers verbunden mit seinem, im Welschland gebildeten Formgefühl hat ihn zu dem Gestalter dieser Figuren gemacht, welche wir als Offenbarungen erkennen. Und nun, nehmen wir uns Hodler als Vorbild, und indem wir vor seinem „Rückzug von Marignano" stehen, üben wir uns alle fremdes Schön-

heitsideal aufzugeben, um in eigener Tiefe unser Schönheitsideal zu erblicken und zu würdigen![1])

Hodler haben wir als Bahnbrecher in der nationalen Kunst erkannt. Wie steht er zu der modernen Malerei überhaupt? – Er steht ganz isoliert da; die Kunsthistoriker wissen ihm keine eigentlichen Vorläufer zu geben. Allem Anscheine nach ist er am Anfang einer neuen Entwicklung. Unwillkürlich denkt man an die großen Vorläufer der italienischen Renaissance, Mantegna, Signorelli etc., die Verkünder einer kommenden Entfaltung des italienischen Volksgenies. Wenn es uns Schweizern gelingt, die gewaltige innere Krisis in der wir stecken, glücklich zu überwinden, dann kann man eine Blütezeit der nationalen Kunst und Literatur erwarten, wie wir sie als bewußte Nation noch gar nicht kennen. — Es lohnt sich gewiß auf die Frage der Isoliertheit Hodlers in der modernen Malerei noch näher einzugehen, da dieser Punkt uns wieder eine Bestätigung der Charakterfestigkeit unseres Künstlers gibt. Der Impressionismus kann wohl als die Do-

[1]) Die Figurenbilder des Meisters schwebten mir vor, während ich alles das sagte. Es gilt mir aber ebenso gut von den Landschaftsbildern, in denen Hodler seine geniale Fähigkeit der Abstraktion und sein Darstellungsvermögen zu einer ebenbürtigen Leistung vereinigt hat. Wie G. de Reynold in seinem trefflichen Buch: Cités et pays suisses, versteht Hodler auch die Seele einer Landschaft zu fühlen und wieder zu geben.

Um einem möglichen Mißverständnis vorzubeugen, wiederhole ich nochmals, daß ich ja nicht die Pflege fremder Kunst verurteile; sie ist für jeden Einzelnen von eminenter Bedeutung — sie gehört zur eigentlichen „Menschenwerdung“. Sie soll Einem helfen, fremdes Gut von eigenem besser zu differenzieren, aber auch eigenes Gut durch fremdes zu bereichern; doch eine heilige Pflicht ist es und wird es noch lange bleiben, eigenes Gut zur höchst möglichen Entfaltung zu bringen.

minante der modernen Malerei angesehen werden; eine Kunstrichtung, welche sich langsam aus dem Realismus, speziell unter dem Einfluß der französischen Schule herausentwickelt hat. Während die Reagibilität, d. h. das Vermögen prompt auf den Reiz der Außenwelt zu reagieren, das Charakteristikum des Impressionisten darstellt, ist es für den Realisten charakteristisch, daß seine Psyche ganz ausgesprochen nach dem Objekt der Außenwelt gerichtet ist. Eine interessante Beleuchtung des Himmels hat z. B. den Künstler ergriffen; sofort versucht er diesen Eindruck, diese Impression wieder zugeben. Weese sagt in seiner schon erwähnten Monographie sehr treffend, wenn auch etwas spöttisch: „Der (der Impressionist) hat immer etwas zu erzählen, ... weil er da und dort einmal einem Eindruck zum Opfer gefallen ist, muß er in höherer Form loswerden, was seine Nerven, wie in einem Shoc erlitten haben". — Ganz anders steht Hodler da. Die Objekte fesseln ihn nicht, wie sie den Realisten fesseln; die Eindrücke treiben ihn nicht zur Wiedergabe; nein er geht selbst auf die Objekte los, welche ihn aus einem ganz bestimmten, eigenen, ideellen Grund interessieren. Er packt sie an, wie Weese sagt, und verarbeitet sie zu einer Anschauung von ganz charakteristischem Gepräge. Die Richtung des Interesses geht bei einer solchen Natur, beim Einsamen nach innen (Einkehr). Der Hauptakzent muß auf die individuelle Verarbeitung des Stoffes der Außenwelt gelegt werden. Wir haben also mit einem Expressionismus, wie ein ganz rezenter Ausdruck lautet, zu tun; das heißt, mit der nach außen erfolgten Darstellung eines inneren Zustandes. — Welche ungeheure moralische Kraft gehört dazu, allein gegen den Strom seiner Zeit zu schwimmen, um einer unbe-

kannten Insel zuzusteuern! Wir finden das psychologische Problem des berühmten „Rückzug von Marignano“ wieder: In den Recken, wie später im Tell kommt diese Selbstbehauptungskraft, die dem Schweizer eigen ist und im Ausland vielfach mißverstanden wird, recht deutlich zum Ausdruck. Wir dürfen in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt lassen, daß unser größter lebender Dichter K. Spitteler genau diesen gleichen Zug besitzt. Auch er ist allein gegen den Strom seiner Zeit geschwommen, bis seine Größe die Achtung der Mitmenschen, nach Dezennien erzwang. In seiner Prometheusgestalt hat er diese seine Natur in monumentaler Größe verkörpert. Sein rezentes Auftreten in der „Neu Helvetischen Gesellschaft“ um unseren Schweizerstandpunkt darzustellen ist eine Tat, die sich genau auf der Entwicklungsrichtung seines Genies befindet. Das Ausdrucksmittel der zwei bedeutendsten Schweizerkünstler, beim ersten die Linie, beim anderen die Sprache, entspricht in seiner Eigenart und Kraft ganz und gar dem geistigen Inhalt. Form wie Inhalt tragen das Gepräge bedeutender Individualitäten.

Ein Mensch vom Charaktertypus Hodlers zeigt immer ein Hervortreten der Ichtendenzen, eine Betonung des Persönlichkeitswertes auf Kosten der Entfaltung der Gefühlswelt; er ist mehr Willensmensch wie Triebmensch. In der ersten Phase der Persönlichkeitsentwicklung trafen wir hauptsächlich die negative Seite davon (die Lebensmüden, die Enttäuschten etc., d. h. der besiegte Wille); in der Zeit der Reife feiert der Wille, das Streben, seinen Triumph. Selbstredend muß sich diese Orientierung ebensowohl in den weiblichen Gestalten, wie in den männlichen zeigen; die Frau des „Lied aus der Ferne“ oder

die erste Figur der „Empfindung“, oder die zwei mittleren Figuren der „Heilige Stunde“ können als typische Beispiele angesehen werden. Wir stehen vor Persönlichkeiten, welche uns Achtung für ihre moralische wie physische Kraft, ihr Können einflössen; sie wirken nicht durch ihre Anmut, ihre Weiblichkeit, durch ihre Liebesfähigkeit, wie die „Flora“ des Tizians, z. B. Eines gewissen Eindrucks der Nüchternheit kann man sich vor jenen weiblichen Gestalten nicht erwehren.[1]) Diese Nüchternheit ist wieder eine typisch schweizerische, ganz speziell eine deutschschweizerische Eigenschaft. Der Schweizer ist überhaupt ein nüchterner Willensmensch, wozu, neben seiner Veranlagung die Konfiguration des Landes, auch die Armut des Bodens reichlich beigetragen haben werden. Und darin war Hodler wieder ein geeigneter Darsteller eines Zuges unseres Nationalcharakters.

Bei der fortschreitenden Analyse der Geistesart F. Hodlers ist es uns allmählich klar geworden, wie innig die Beziehungen des Künstlers zu seinem Volk sind. Mit der wachsenden Reife des Malers tritt immer deutlicher seine individuelle, d. h. seine typisch schweizerisch-nationale Prägung zu Tage. Die Befreiung seiner Seele von den fremden Einflüssen, die Gewinnung der eigenen Art bekommen eine allgemeine Bedeutung und erscheinen als erster Schritt zur Ueberwindung fremder Art in der Schweizerkunst und als eine kulturelle Tat von nationaler Tragweite, da Hodler zum eigentlichen

[1]) In den Porträtstudien der letzten Jahre ist, wie ich schon erwähnt habe, eine Wendung im Sinne einer Bereicherung, einer Erweiterung des Empfindens des Künstlers eingetreten. Die Italienerinnenköpfe und vor allem das letzte Porträt, welches vor kurzem im Zürcherkunsthaus ausgestellt wurde (Turnusausstellung) illustrieren es in deutlicher Weise.

Schöpfer einer wirklich schweizerischen Kunst wird. Der Uebergang des individuell-menschlichen zum allgemein-sozialen steht klar vor uns da und ermöglicht uns einen richtigen Begriff von der Bedeutung, von der eigentlichen Funktion des Künstlers für die kulturelle Entwicklung einer Nation zu bekommen. Der Künstler löst seine Lebensaufgabe, die Entfaltung seiner Persönlichkeit und die Anwendung seiner seelischen Kräfte in solcher Weise, er drückt seine Lösung in solch allgemeinmenschlicher Sprache durch seine Kunst aus, daß er als Mensch eine überindividuelle Bedeutung erhält und, daß er auf dem Wege seiner geistigen Schöpfungen Vorbilder für das Ideal des Volkes schafft und eine lebendige Anregung für seine Mitmenschen wird. Um geweckt und belebt zu werden bedürfen die schlummernden Kräfte des Durchschnittsmenschen eines starken Reizes, seine Spontaneität und Stoßkraft genügen nicht, um ihn über sich selbst zu erheben. Im Kunstwerk entdeckt er seine eigene Seele und zwar in ihrem tiefsten Inhalt und in einer idealen Gestalt geoffenbart. Sein Inneres wird ihm sozusagen in idealer Gestalt geoffenbart. Der Künstler hält ihm einen Zauberspiegel vor. Eine große geistige Welt von Ideen und Gefühlen wird damit der ganzen Nation übermittelt. Man kann sagen, daß die Künstler eigentlich Instrumente sind, deren sich der Genius des Volkes bedient, um seine noch latente potentielle Kraft auszudrücken. So ist zum Beispiel die Prometheussage, diese anonyme Schöpfung der griechischen Phantasie im Anfang der kulturellen Entwicklung dieses Volkes, die Darstellung der geistigen Funktion der Griechen, diese Feuer- oder Seelenbringer Europas. Alles liegt schon im Keim, in der prometheischen Gestalt d'rin enthalten. Goethe's Faust kommt auch eine

weit umfassende Bedeutung zu. Die großen Künstler leiten die seelische Entwicklung ein, sie sind die Initiatoren (im religiösen Gebiete spricht man von Propheten). Eine zweite Eigenschaft kommt ihnen zu, welche bei weniger großen Künstlern zur Haupteigenschaft wird, nämlich die Fähigkeit das schon Bestehende in einer allgemein zugänglichen, typischen, schönen Form darzustellen. Neben dem Suchen nach dem Werdenden, besteht ein Darstellen des Seienden. Ferdinand Hodler, wenn er auch beide Seiten der Künstlernatur besitzt, zeichnet sich vor allen durch seine Eigenschaft als Sucher und Schöpfer unseres schweizerischen Ideals aus. Wir sind ihm alle zu tief empfundener Dankbarkeit verpflichtet.

II. Teil.

Ueber den künstlerischen Ausdruck der Persönlichkeit F. Hodlers.



Wir haben bisher eine Betrachtung der Persönlichkeit F. Hodlers nach rein psychologischen Gesichtspunkten erstrebt und ein Bild seiner Entfaltung, sogut es uns bei alleiniger Betrachtung der Werke des Meister möglich war, gewonnen. In diesem zweiten Teil unserer Arbeit hätten wir die mehr künstlerische, rein formale Seite des Problems zu berücksichtigen. Von der Psyche wenden wir unsere Aufmerksamkeit auf ihre Ausdrucksmittel. Eine umfassende und systematische Darstellung dieses Gebietes beabsichtige ich nicht. Die Kompetenz dazu fehlt mir ganz und gar. Ich nehme mir die Freiheit, das herauszugreifen, was mich interessiert hat und mir zugänglich war. Es steht in organischem Zusammenhang mit dem, was im ersten Teil auseinandergesetzt wurde; denn das, was mir in den Darstellungsmitteln und im Stil des großen Künstlers aufgegangen ist, läßt sich mit Naturnotwendigkeit aus der psychologischen Struktur des Philosophenmalers tatsächlich auch deduktiv bestätigen. Dies zu meiner Entschuldigung.[1])

Wir haben F. Hodler einen Idealisten (philosophisch gesprochen) geheißen und diesen Terminus eingehend begründet. Es ist notwendig zur Ergänzung, quasi zur Kompensation dieses Idealismus, den ausgesprochenen Tatsachensinn des Malers zu erwähnen.

---

[1]) Es sei hier auf die vorzügliche, allerdings sehr kostspielige Hodlermappe aufmerksam gemacht, die der Münchener Verlag Piper & Co. herausgegeben hat. Zur oberflächlichen Orientierung diene das illustrierte Verzeichnis.

Hodler besitzt ein gesundes Interesse für die Außenwelt, wenn es auch immer der leitenden Idee subordiniert ist. Dieser Denker steht voll Ehrfurcht vor der Natur als Erscheinung; um sie darzustellen, sucht er ihre innere Schönheit zu erfassen. Diese zwei sich kompensierende Eigenschaften geben unserem Künstler ein wahres seelisches Gleichgewicht von großer Seltenheit. Hodler erscheint dementsprechend als eine sehr gesunde und nüchterne Natur. Er schildert nicht aus Freude an der Form oder Farbe, nur um zu schildern. Etwas Bestimmtes, wohl Durchdachtes und entsprechend Gefühltes drückt er mit der größt möglichen Intensität aus. L'art pour l'art, ist wohl eine Eigenart des formbegabten, vielfach formberauschten Franzosen. Diese Art liegt dem nüchternen Berner ganz und gar nicht. Hodler ist bestrebt den charakteristischen Ausdruck seines inneren seelischen Zustandes zu geben. In dieser Auffassung des Formalen erweist er sich, wie in seiner ganzen Psychologie übrigens, als der absolut typische Schweizer, der keine Worte macht, auch nicht versteht welche zu machen; was er erwogen und was er für nötig findet auszudrücken, das sagt er. Gottfried Keller, Federer unter anderen, tun genau das Gleiche in ihren Novellen. Nüchtern, äquilibriert, wie unser Landsmann ist, opfert er eher den Schönheitssinn dem ethischen Gehalt. Wir sind eben ein Volk von Pädagogen.[1]) Eine nähere psychologische Analyse unserer schweizerischen Mundart ergäbe, glaube ich, ein ganz ähnliches Resultat, im Gegensatz zur italienischen

---

[1]) Es will mir manchmal scheinen, wir hätten während des Krieges namentlich den Fehler dieser Qualität (le défaut de cette qualité) in unserer unglücklich schulmeisterlichen Behandlung des großen Themas dokumentiert.

Sprache, z. B., welche eine ausgesprochene Betonung des Formalschönen aufweist.

Jede Qualität hat ihre Gefahr. Die Nüchternheit wird durch die Enge, durch den kleinlichen Geist bedroht. F. Hodler entgeht dieser Gefahr dank seiner vorbildlichen Verinnerlichung, welche seiner Kunst den Ausdruck der Monumentalität verleiht; darin ist Hodler ein vorbildlicher Schweizer, ein „representative man" der Nation. Denn unser kleines, engbegrenztes Vaterland hat sich das weltumspannende Ziel gesetzt, ein Hort der Freiheit, ein Bild der Harmonie in der Diversität zu sein, eine wahrhaft große Aufgabe. —

Nach dieser kurzen Einleitung gehen wir zur Behandlung einzelner Fragen der Ausdruckssprache und des Stiles unseres Künstlers über, wie diejenigen der Linie, der Farbe, des Raumes, ferner diejenigen des Parallelismus und der Monumentalität.

Das erste Bild Hodlers, das mir vor zirka zwölf Jahren zu Gesicht kam, war der „Schwingerumzug" (Zürcherkunsthaus). Ich kann mich noch sehr gut erinnern, daß etwas mir zuerst daran auffiel, ja mich beinahe störte, und zwar das Fehlen des Reliefs und der Plastizität der Figuren. Diese flächenhafte Darstellung des Lebens befremdete mich. Warum zwei Dimensionen, wo die Wirklichkeit drei besitzt? Die Frage der Behandlung des Raumes durch unseren Künstler werden wir bald zu beantworten haben, wir wollen uns zuerst die Gewißheit verschaffen, wie sich die anderen Werke des Meisters diesbezüglich verhalten. „Der Müller, sein Sohn und der Esel" (Genf) zeigt ganz ähnliche Verhältnisse wie der „Schwingerumzug", während manche der späteren Bilder eine zunehmende Steigerung der Plastizität zeigen; ganz speziell

in den letzten Jahren (z.B. „Die heilige Stunde"). Man fühlt sehr klar durch, wie der Künstler allmählich eine andere Beziehung zur Welt bekommen hat. Der Raum selbst, oder vielmehr der Rahmen innerhalb dessen sich die Figuren bewegen, ist meistens auf ein Minimum reduziert; er ist mehr angedeutet, vielfach rein schematisch, wie im Marignanobild, in den „Enttäuschten", in der „Einstimmigkeit" etc. Er ist im „Frühlingserwachen" und besonders deutlich im Gemälde „Abend" mehr als Symbol wie als Schilderung eines Milieus aufzufassen. Dieser Rahmen hilft Einem manche Determinanten zum Verständnis des Bildes zu gewinnen, die nicht in den Figuren enthalten sind. Moser hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, wie Hodler bestrebt war, sich von der Contingenz des Milieus zu befreien, um ein Maximum der Intensität in den Gestalten zu erstreben. Tatsächlich ist ein Vergleich der ersten Fassung des „Tell" mit dem definitiven Bild in dieser Hinsicht sehr lehrreich. Hodler hatte zuerst den zu Boden gestreckten Geßler, die sich aufbäumenden Pferde und die Begleiter des Landvogtes mit in die Zeichnung genommen, nach der Art der Geschichtsmalerei. In der definitiven Fassung ist alles das weggefallen; Tell allein beherrscht und besetzt das Bild. Und mit welcher Macht und Ausdruckskraft! Er hat sozusagen „alles" in sich aufgesogen und stellt durch sich alles dar. Die Gestalt des Nationalhelden konzentriert das Gesamtinteresse auf sich und ermöglicht uns ein intensives Erleben. An diesem Gemälde wird die erstaunliche Verdichtungskraft des abstrahierenden Geistes Hodlers klar, dem es gelungen ist uns, an einer einzigen Gestalt einen bedeutsamen historischen Vorgang und was noch viel mehr ist die Idee der Befreiung

erleben zu lassen. Ein Physiker würde sagen, Hodlers Tell ist ein System von hoher potentieller Kraft. Tatsächlich hat der Künstler verstanden, in diesem grandiosen Werke das große Erlebnis seiner geistigen Befreiung, das Jahrzehnte mühsamen Ringens in Anspruch genommen hatte, in wirkungsvoller Weise darzustellen.

Es ist klar, daß die Art und Weise wie unser Maler den Raum behandelt im innigen Zusammenhang mit seiner Einstellung zum Leben, d. h., wie wir schon ausgeführt haben, im Zusammenhang mit seinem psychologischen Typus steht. Der Idealist exteriorisiert sein Innenleben, seine Erlebnisse; er gestaltet eine Welt für sich; sie ist aber eine ideelle und nicht eine sensible Welt, wie Maler eines andern psychologischen Typus es tun. Selbstverständlich sieht der Raum in den Gemälden des letzten Malers ganz anders aus, und zwar viel realer oder affektiv viel reichhaltiger. Zwei uns nahe stehende Maler wie Segantini und Böcklin geben treffliche Beispiele einer ganz anderen Auffassung und Darstellung des obigen Problems. Die Gefühlslage, die Stimmung des Künstlers wird auf Gestalten und Milieu gleichmäßig projiziert; sie durchdringt und beseelt die ganze Landschaft; in manchen Bildern werden sogar die Figuren zu bloßen Staffagen. Jeder Teil des Bildes drückt die Gesamtstimmung des Malers aus. Bei Realisten à la Tenier oder Gérard Dou orientiert uns das Bild genau über ein bestimmtes Stück Welt; es wird uns nichts erspart; nichts bleibt uns verborgen außer etwas Wichtigem allerdings, nämlich der Persönlichkeit des Künstlers mit seinen Gefühlen und Ideen. Unser künstlerisch geübtes Auge erwartet den ganzen Reichtum der Welt und des Lebens durch die Augen des Malers zu sehen. Vor Hodler tritt zuerst

Befremdung, Erstaunen ein. Die fünf Männer der „Lebensmüden" sitzen vor einer grauen Fläche; die vier Frauen der „Empfindung" schreiten im blauen Gewand durch eine braune, durch einzelne grüne und rote Pünktchen unterbrochene Wüste. Eine unbekannte, ja irreale Welt offenbart sich uns, in welcher sozusagen krystallisierte Gedanken sichtbar werden. Unwillkürlich drängt sich mir öfters ein Vergleich mit den Purgatorium- und Höllenbildern Dantes auf. Eine ganze Erziehung unserer Augen wird nötig, damit man sich überhaupt zurecht findet. Viele Menschen haben leider die Geduld nicht und geben sich die nötige Mühe nicht, in diese Welt einzudringen, weil sie in der bequemen Auffassung stecken geblieben sind, die Kunst habe zur Unterhaltung, zur Erholung nach angestrengter Arbeit zu dienen. Es wird in unserer Zeit schrecklich viel von Kultur gesprochen; aber die Beziehung der Kunst zur Kultur wird noch recht wenig verstanden.

Der Körper bei den Hodler'schen Gestalten ist, ich möchte sagen, bloßes Darstellungsmittel seiner Gedankenwelt, ein Instrument des Seelischen. Er ist der Seele ganz unterworfen und dient sozusagen als Hebel, um, in der Welt der Erscheinungen ihre Regungen und ihr Streben zu verwirklichen. Wie fern sind wir von der liebevollen Auffassung und Darstellung des Körpers, wie ein Rubens oder ein Tizian sie uns geoffenbart hat. Aber — andere Zeiten, andere Aufgaben! Beim großen, modernen Bildhauer Rodin treffen wir eine etwas verwandte, dominierende Pflege des Seelischen, wie bei unserem Meister. Diese Wandlung wird eine Entwicklung sein.

Ich kann diesen Abschnitt unmöglich abschließen, ohne eines großen französischen modernen Malers Pu-

vis de Chavannes zu gedenken; dieser aristokratische feinfühlende Pariser zeigt eine wirklich seelische Verwandschaft mit dem kräftigen Schweizermaler. Die Werke der beiden zeichnen sich aus durch das Flächenhafte, durch die Prädominanz der Linie über die Farbe, durch die Monumentalität und durch ihre Geistigkeit, was auf die Aehnlichkeit in der Einstellung zum Leben, in dem psychologischen Typus hinweist.

Und nun zur Linie.

Fraglos ist die Linie das Hauptausdrucksmittel Hodlers; durch sie vermittelt er uns das Wichtigste, was er uns zu sagen hat. Schon an seinen zahlreichen Zeichnungen und aus den Studien zu den größeren Bildern ist es uns klar geworden. Mit einigen wenigen Strichen wird eine Gestalt von außergewöhnlicher Ausdruckskraft entworfen, wie die Wenigsten der größten Expressionisten es können. An den Reihen von Entwürfen läßt sich das Ringen des Künstlers um den maximalen Ausdruck, das ganze intensive Streben dieses Riesen wunderschön verfolgen. Die Linie erscheint wirklich als die Quintessenz der abstrahierten Bewegung oder Geste; in ihr hat Hodler das Leben herauskrystallisiert. Er hat die Linie bezwungen und zur Trägerin seiner Idee gemacht. Wenn man zum Beispiel den Ausdruck der Linie in irgend einer seiner Figuren, in der ersten schreitenden Frau der „Empfindung“ verfolgt, so sieht man das Stolze, Selbstbewußte, Sichere dieser Gestalt in jedem Strich der Figur, im Gang, in der Haltung der Arme und Hände, in der vorgewölbten Brust, in der Kopfhaltung, in der Linie des Nackens; das Setzen des rechten Fußes ist ebenso charakteristisch wie das Stehen auf dem anderen. Jeder kleinste Teil dieses Körpers ist sozusagen beseelt

durch den dominierenden Zug seines Geistes. Sehr eindrucksvoll sind auch die Zeichnungen, welche im Zürcherkunsthaus in billigen Reproduktionen verkauft werden (Lichtdruckanstalt Ditisheim, Basel) und dem Zyklus der „Enttäuschten" und der „Eurhythmie" entnommen sind. Welche außerordentliche Demut strömt uns aus diesen wandernden Männergestalten entgegen; welche erstaunliche Wirkungskraft auf unser Gemüt und dabei welche Schlichtheit der Darstellung. Bloß einige wenige Linien, aber welche Linien! Hodler braucht keinen Schatten, kein Relief, keine Farben, nichts außer wenigen Strichen, und er zaubert uns eine wahre Verkörperung einer geistigen Welt vor. Wahrlich ist Hodler der Meister der Linie. Schon ein oberflächlicher Vergleich mit den Zeichnungen eines Leonardo da Vinci oder Rembrandt zeigt, daß wir, hier, mit anderen Anschauungen, dadurch auch mit ganz anderen Darstellungsmitteln zu tun haben. In der Technik finden wir den Ausdruck der verschiedenen Geistesarten wieder, der schon gelegentlich bei Besprechung der Idealisten, der Realisten und der Monisten hervorgehoben wurde.[1])

Weese macht in seiner vorzüglichen kleinen Arbeit über Hodler darauf aufmerksam, wie der Körper als Gesamterscheinung und nicht das Gesicht, den Hauptausdruck seiner Figuren enthält. Tatsächlich spielt das Gesicht als Teil des Ganzen eine sekundäre Rolle. Hodler ist so tief in die Probleme des Lebens eingedrungen, daß ihm die Gesamterscheinung den Kern des Wesens verrät. Die Arme, die Beine und der Rumpf,

---

[1]) Die ersten wertvollen Anregungen zur Frage der Beziehungen zwischen der Weltanschauung und dem psychologischen Typus verdanke ich meinem Freunde Dr. C. G. Jung (Küsnacht). Sie waren mir für das Eindringen in die Kunst Hodlers von großer Bedeutung.

alle sprechen für ihn die Sprache des Lebens, ebensowohl wie der Mund und die Augen. Die „Heilige Stunde“ offenbarte mir ihren Sinn zu allererst im Ausdruck der Beine der sitzenden Frauen. Was mich zuerst an diesen krumm gehaltenen Füßen und Beinen unangenehm gestört hatte, enthielt gerade am konzentriertesten den Ausdruck des Erlebens der Liebe.

Ein besonderes Problem drängt sich bei den Gestalten Hodlers auf, nämlich das Dominieren der Vertikalen und ihr psychologischer Sinn. Man denke an die zahlreichen Gestalten, wie die „Landsknechte“, der „Turner“, der „Uhrmacher“, oder an die Frauen der „Empfindung“ und an die „Heilige Stunde“, an die „Eurhythmie“, „Marignano“, an die „Einstimmigkeit“, etc. Ueberall die vertikale Linie; die Bilder selbst sind schmal und sehr hoch. Dieser Zug liegt in der Psychologie Hodlers tief begründet. Die Vertikale gibt die Richtung nach aufwärts, sie drückt das Streben aus; sie deutet aber auch auf die Tiefe, denn sie zeigt ebenso nach abwärts. Zwischen der Tiefe und der Höhe bewegt sich auch der Mensch, dessen psychologischer Typus die Einkehr in sich selbst ist. Im ersten Teil dieser Arbeit wurde auf diesen Zug besonders aufmerksam gemacht und gesagt, Hodler sei eine Willensnatur. In der Bevorzugung der Vertikalen drückt sich diese Eigentümlichkeit aus, die leicht wieder zu finden ist, zum Beispiel in der gotischen Kunst, speziell in der gotischen Architektur. Der gotische Dom mit seinem aufwärts gerichtetem Streben ist aus dem Mittelalter geboren, aus der Zeit der tiefsten Einkehr in sich selbst, welche die Menschheit je erlebt hat. Die Horizontale, welche Ausdehnung, Breite bedeutet, allerdings mit der Klippe der Verflachung und

Oberflächlichkeit, charakterisiert andere Zeiten der Entfaltung, des Erlebens seiner Gefühle, der eigentlichen Verwirklichung dessen, was die Einkehr vorbereitet und erstrebt hat. Wenn die Zeichen nicht trügen verspricht uns die Erscheinung Hodlers eine neue Aera in der Kunst, in welcher die Künstler durch die moderne Zeit bereichert, das Leben in größerer Tiefe und Innerlichkeit empfinden und darstellen werden.

Die Farbe tritt bei Hodler sicher hinter der Linie zurück. Die Linie eignet sich am besten zur Darstellung des Fixierten, Konstanten, des Typischen, des Dauerhaften und Ewigen. Sie hat etwas des Krystallisierten, aus dem Leben Abstrahierten. Wir haben sie die Trägerin der Idee Hodlers genannt. Die Farbe ist an sich mit dem Wechselnden und Vergänglichen, mit dem Augenblicklichen verbunden; sie ist vom Licht, von der Tagesstunde, von der Feuchtigkeit und vom Druck der Luft abhängig. Sie hat etwas Persönliches und Individuelles, sie kann die feinsten Nüancen wiedergeben, sie ist „impressionistisch"; sie hat innige Beziehungen zur Empfindung, sie ist die Trägerin des Gefühles. Begreiflicherweise steht Hodler, punkto Farbenbehandlung, in einem gewissen Gegensatz zu den Impressionisten, seinen Zeitgenossen. Man vergleiche eine der berühmten Balletttänzerinnen Degas, welche in der Farbenwelt der Opernbühne untertauchen mit Hodlers Landsknechten, oder eine Landschaft Renoirs (die Ausstellungen der letzten Jahre haben zahlreiche charakteristische Renoir vor unsere Augen geführt) oder gar die bekannte „Cathédrale" von Monet (schon zwei Mal in den letzten Jahren in Zürich ausgestellt) mit einer Hodler'schen Landschaft der letzten fünfzehn Jahre. Welche Gegensätze! Bei den ersten

schwimmen wir in einem Meer von Farben und Nüancen, welche uns die Natur in indirekter Weise durch die starke Subjektivität des Künstlers übermittelt, während wir durch Hodler die innere Struktur der Landschaft, ihren Genius loci zu fühlen bekommen. Der Farbenreichtum verführt Hodler nicht, sich beim Augenblicklichen aufzuhalten, um das Gegenwärtige zu erleben und zu geniessen. Diese übrigens reelle Aufgabe überläßt er Anderen. Ein impressionistischer Maler, der unseren Künstler sehr hoch schätzt, sagte mir, er habe immer den Eindruck, es sei eine Art Schleier über die Farben Hodlers ausgebreitet. Sicher ist es, daß seine Farben etwas schlichtes, elementares, vielfach hartes haben, wie bei manchen Primitiven; sie sind immer der Idee des Bildes untergeordnet. Nirgends ein Spiel oder ein Fest der Farben und des Lichtes. Alles ist in ihrer Verwendung geordnet, geregelt. In manchen Bildern haben die Farben einen ausschließlich symbolischen Charakter, wie beim „Frühlingserwachen“, oder bei der „Empfindung“, wo sie uns über die seelischen Vorgänge in sehr durchsichtiger, beinahe elementarer Weise orientieren. Hodler gewinnt und entzückt uns kaum durch seine Farben; er will uns überhaupt nicht gewinnen, wie ich schon hervorgehoben habe; er sieht seine Aufgabe viel höher, außerhalb jeder Beziehung zu den Mitmenschen, wie ein Hellseher, ein Prophet der in die Weite schaut. Seine Farben sind nicht von dieser Welt, sie erzählen uns von einer anderen Welt, von einer Innenwelt, an die wir unser Auge nur allmählich gewöhnen können. Einen ähnlich irrealen Charakter erhält man von den Farben des großen Puvis de Chavannes, — man denke zum Beispiel an seine unvergleichlich schöne Freske der „Sainte Geneviève

priant sur Paris endormi", oder an seinen „Pauvre pêcheur" — eines Menschen, welcher psychologisch viel Verwandschaft mit unserem Schweizer hat, mit dem bedeutsamen Unterschied, daß er die alte verfeinerte Kultur des Parisers in sich trägt, während Hodler der Vertreter einer noch sehr jugendlichen Kultur ist. In der Palette unseres Berner Künstlers ist mit den Jahren eine Wandlung eingetreten, die am besten durch den Vergleich des Porträts des „Studenten" (1872) mit „Heilige Stunde" (1907) wiedergegeben wird. Nicht nur die ungeheure Bereicherung verdient hervorgehoben zu werden, sondern und vor allem die Verschiebung des Akzentes vom Düsteren, Bedrückenden zum Hellen, Lebensbejahenden. Auch in der Farbenwelt erweist sich unser Meister als ein Sieger und Held.

Ueber den Parallelismus.

Es wäre gewiß ein Ding der Unmöglichkeit von Hodler zu sprechen, ohne auf das, was der Künstler Parallelismus genannt hat einzugehen. Wir tun es nicht vom künstlerischen Standpunkt, sondern wie immer bloß vom psychologischen Standpunkte aus. Unsere Aufgabe ist es, die Beziehung zwischen dieser spezifischen Erscheinung Hodler'scher Kunst und der Psychologie ihres Schöpfers herzustellen. Was meint man mit dem Parallelismus? Wir exemplifizieren, aus rein pädagogischen Gründen, an den Figurenbildern des Malers, das Prinzipielle davon gilt aber ebenso für die Landschaften.

Der Parallelismus ist eine Wiederholung von parallel nebeneinander aufgestellten Figuren. Unser erster Eindruck vor den „Enttäuschten", oder vor „Heilige Stunde" ist der der Einförmigkeit; ich möchte sogar sagen der Gleichheit. Diese Anordnung übt eine kumulative Wirkung aus, wie die Kirchen-



FERDINAND HODLER ITALIENISCHER FRAUENKOPF

glocke, welche ihren einzigen Ton in eindringlicher Weise rhythmisch durch den Weltenraum sendet. Sie läßt einen Rhythmus entstehen, der eine starke Wirkung auf das Auge und auf die Psyche des Zuschauers ausübt. Ein künstlerischer Modus liegt vor. Hier ist etwas Gewolltes, Erstrebtes; eine Composition. Die Natur wirkt nicht unmittelbar so auf uns; wir haben mit einem menschlichen Arrangement zu tun. Eine nähere Prüfung zeigt allerdings, daß dieser Modus der Natur abgelauscht, daß er aus ihr gewonnen ist. Wir wissen so gut, daß Hodler aus der Natur als unendlicher Quelle schöpft; als Künstler aber gestaltet er sie nach den Gesetzen seiner mächtigen Persönlichkeit.

Jede der Gestalten, die wir im Bilde treffen, ist an sich eine Einheit, ein Typus, der in Potenz den Inhalt des Ganzen enthält, und der an sich schon eine große Ausdruckskraft besitzt. Das Nebeneinander einer Reihe solcher wirkungsvollen Einheiten gibt selbstverständlich eine gesteigerte Gesamtwirkung.

Zum ersten Eindruck der Einförmigkeit und Gleichheit gesellt sich bald ein zweiter, nämlich der, daß die Repetition der Figuren keine mechanische, schematische, keine geistlose ist. Das Auge nimmt die starken individuellen Variationen wahr; bemerkenswerterweise stehen dieselben streng innerhalb der Grenzen der Idee des Bildes. Jede Figur hat ihre ausgesprochene Individualität, welche sich aber ganz und gar in die Einheit des Ganzen ordnet. Sie stellt eine Abart des Grundtypus dar. Die dahin schreitenden Frauen der „Empfindung“ wissen uns viel von der Charakterologie ihres Geschlechtes zu erzählen; alle zusammen schildern uns die Empfindung der Frau überhaupt. In der „Einstimmigkeit“ ist die Leistung Hodlers eine ungeheuer

große. Dutzende von männlichen Individualitäten verstand er darin zu bewältigen und zu einer harmonischen Symphonie zu synthetisieren. Nach meinem Dafürhalten hat er die Aufgabe wundervoll gelöst, wie es nur einem Geist von hohem philosophischen Flug gelingen konnte.

Eine nähere Betrachtung einzelner Bilder ergibt noch eine weitere Organisation innerhalb der Wiederholung, die eine neue Steigerung der Wirkung erzielt. In den „Enttäuschten" z. B. erkennen wir leicht eine Steigerung der Intensität des Ausdruckes der einzelnen Gestalten von der Seite nach der Mitte. Die Linie welche die Köpfe der fünf Figuren vereinigt, zeigt in der Mitte eine ausgesprochene Einsenkung; dieselbe entspricht der Mittelfigur. Dieser geknickte Mann drückt das Maximum der Niedergeschlagenheit und der Gedrücktheit aus. Diese rein formale Einzelheit genügt schon, um die Aufmerksamkeit auf die Grundidee des Bildes zu konzentrieren. Ferner wirkt die Farbe verstärkend, indem dieselbe Figur fast ganz nackt und weiß dasitzt, während links und rechts die schwarze Farbe der Gewänder der Nachbaren dominiert. In anderen Bildern, in der „Eurhythmie", oder im „Tag" hat Hodler dieses organisatorische Prinzip in geistvoller, abwechslungsreicher Weise angewendet. Jedes Mal muß man über die innige Beziehung staunen, welche Hodler zwischen den rein formalen und den inhaltlichen Elementen herausgefunden hat. Wahrlich erkennt man darin den großen Meister wieder!

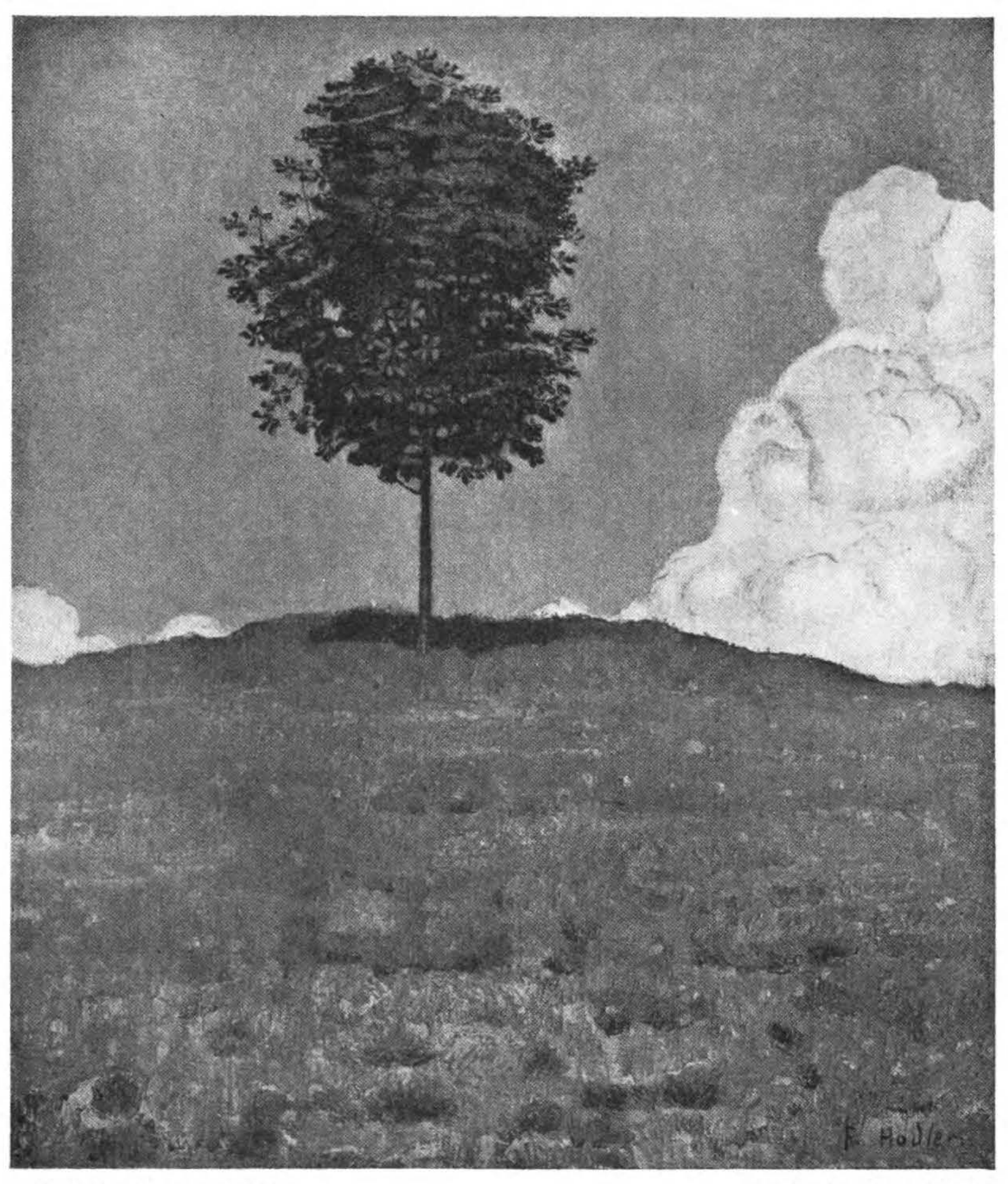
Dank der Zusamenwirkung zweier entgegengesetzter Prinzipien ist es Hodler gelungen, die Kraft in der Wiederholung zu erzielen, ohne in Monotonie zu verfallen. Er verfügt über ein System, welches das allgemeine, bindende neben dem individuellen, trennen-

den harmonisch verwendet, ein sehr zweckmäßiges Prinzip, das in der Natur überall mit dem größten Erfolg Anwendung findet; man denke an das System der Agonisten und Antagonisten in den Muskelgruppen unserer Arme zum Beispiel, dank welcher es uns möglich ist, die feinsten koordinierten Bewegungen auszuführen. Ohne Zögern können wir dieses Hodler'sche System ein synthetisches nennen; der Künstler bietet uns in dieser so eminent persönlichen Leistung eine wirkliche Nachschöpfung der Natur. Welche große Bedeutung dies in der seelischen, nicht nur in der künstlerischen Entwicklung Hodlers hat, wollen wir kurz andeuten. Ein Mensch vom Typus Hodlers, ein Einsamer steckt normalerweise, durch die radikale Einkehr in sich selbst im strengsten, vielfach im engsten Individualismus d'rin. Es gereicht zum Vorteil einer solchen Geistesrichtung, den Ausbau einer ausgesprochenen, ja bedeutenden Persönlichkeit zu begünstigen. Die Gefahr besteht aber darin, daß ein solcher Mensch sich im Individualismus verankert und dadurch den Anschluß an die Mitmenschen, an die Gemeinschaft verpaßt. Hodler, dieser unvergleichliche Gestalter von Typen hat auf einem originellen Wege, nämlich durch seinen Parallelismus die Ueberwindung des Individualismus erreicht und den Uebergang des Individuellen zum Sozialen, zur großen Einheit, zur Gemeinschaft gefunden. Er kennt den Einzelnen, respektiert ihn; von ihm aber ist er zur höheren, sozialen Einheit gekommen. Er opfert weder das Individuum dem Ganzen, noch das Ganze dem Individuum sondern er synthetisiert die beiden Gesichtspunkte und verwirklicht damit unsere schweizerischnationale Formel: Einer für Alle, Alle für Einen; eine Formel die einmal in unserem Volke

lebendig geworden — sie ist zur Zeit noch eine Idealforderung — unser Charakteristikum abgegeben und uns mit großer Deutlichkeit sowohl von der französischen, wie von der deutschen nationalpolitischen Auffassung unterscheiden wird. Wiederum können wir hier feststellen, wie sehr F. Hodler unser „representative man“ ist.

Auf einen allerletzten Punkt kommen wir noch zu sprechen, der die höchste Qualität Hodler'scher Kunst enthält; ich meine den Zug zur Monumentalität.

Eine kleine Landschaft, ein Bild des „Breithorn“, hat mir zum ersten Male in ganz eindringlicher Weise den Zug zum Monumentalen unseres Künstlers geoffenbart. Man sieht dort nur die breite Kuppel des Berner-riesen und, oberhalb desselben einen dunkelblauen, ich möchte beinahe sagen, einen drückenden Himmel, der den größten Teil des Bildes beansprucht. Man erhält beim Anblick des Gemäldes unwillkürlich den Gedanken, der Berg sei durch den schweren Himmel im Laufe der Zeit langsam eingedrückt worden; phantastische Bilder, die vom Kampf der Götter mit dem Titanen, vom Kampf des Himmels mit der Erde erzählen, tauchen auf. Eine große Gedankenwelt vermag dieses an sich so schlichte Bild hervorzurufen. Man fühlt die ganze Größe des Kosmos, seine Monumentalität, welche in diesen engen Rahmen gebannt ist. Viele andere Landschaften, z. B. „Eiger, Mönch und Jungfrau über Nebel“, ein „Genfersee“ wecken ähnliche Gefühle. Mit anderen Proportionen läßt sich das Gleiche von Einzelnen der „Landsknechten“ und vor allem von „Tell“ sagen; selbstverständlich auch von den an sich schon monumentalen Bildern wie der „Rückzug von Marignano“, der „Auszug der Jenenser Freiwilligen“, oder die „Einstimmigkeit“.



FERDINAND HODLER KASTANIENBAUM

Mit Genehmigung der Firma R. Piper & Cie., München

Die Frage nach der psychologischen Erklärung dieser Tatsache taucht von selbst auf. Wie kommt es, daß die „Landsgemeinde“ A. Weltis nicht vermag, trotz ihrer großen Dimensionen den Eindruck des Monumentalen zu erwecken, während Hodlers Einzelfiguren schon uns den Schauer des Gewaltigen fühlen lassen? Es ist uns leicht am Ende dieser Arbeit die Frage zu beantworten. Jede Einzelfigur in den Bildern des Berner Meisters stellt, wie wir gesehen haben, einen Typus dar, eine Verdichtung vieler Einzelleben zu einem allgemeinen Typus; Einzelmenschen (statt Typen) würden in solchen Dimensionen beinahe verzerrt, karrikiert aussehen. „Tell“ haben wir sogar als eine Verkörperung des Genius des Schweizervolkes erkannt, indem er das ganze Sehnen und Ringen eines Volkes um die Freiheit symbolisiert. Eine solche verdichtete Schöpfung besitzt selbstverständlich eine große potentielle Kraft, eine Monumentalkraft. Bei Hodler wird „Ahasver“, der „ewige Jude“, zum Symbol der unermüdlichen Sehnsucht des Menschen. Alles was der Meister anfaßt wird Groß. Das „Marignanobild“ und die „Einstimmigkeit“ stellten ihn in die Reihe der unsterblichen Meister wie die Freskenmaler des klassischen Ägyptens oder Michel Angelo. Die größte Verwandtschaft zeigt er noch mit der gothischen Kunst auf ihrem Höhepunkt.

Nur ein Einsamer, in dessen Innern sich eine ungeheuere geistige Spannkraft aufgestaut hat, vermag eine derartige Monumentalität und schöpferische Kraft zu entfalten. In diesem letzten Punkte, wie in so vielen anderen, ist er uns Schweizern wieder vorbildlich. Unser kleines Vaterland, das einsam mitten im Sturm des gewaltigen Krieges steht, hat in Europa eine Aufgabe

von monumentaler Größe zu lösen. Es wird der Aufgabe gewachsen sein, wenn es ihm gelingt „seinen“ Parallelismus zu finden, das heißt wenn es das innere Problem der Einigung seiner zweiundzwanzig Kantone unter Beachtung ihrer Individualität in einer wirklichen Synthese löst.[1])

---

[1]) Diese Schrift gibt den Inhalt zweier Vorträge wieder, welche der Verfasser im „Verein für analytische Psychologie“ gehalten hat. (Zürich, im Februar 1915.) Der Verfasser hat sich bemüht seine Ausführungen der breiten Oeffentlichkeit durch Umarbeitung zugänglich zu machen.

Bücher-Anzeigen

R. Piper & Cie., Verlag, München

Verzeichnis der Gravüren:

	Seite
1. Auszug der Jenenser Freiwilligen 1813 (41×27 cm)	5
2. Bildnis des schweizerischen Gesandten C. (16×37 cm)	6
3. Porträt des Herrn W. R.-Y. (27×35 cm)	6
4. Porträt des Herrn Prof. Dr. S. (21×29 cm)	7
5. Porträt des Bildhauers V. (22×22 cm)	7
6. Betender Krieger (12×37 cm)	8
7. Tell (28×38 cm)	9
8. Schlacht bei Näfels (38×20 cm)	10
9. Rückzug von Marignano (48×33 cm)	11
10. Rechter Flügel des Rückzuges (28×32 cm)	12
11. Linker Flügel des Rückzuges (28×31 cm)	12
12. Die Reformation (42×14 cm)	13
13. Sterbende Frau (36×14)	13
14. Eurhythmie (38×26 cm)	14
15. Die Enttäuschten (16×42 cm)	15
16. Die Lebensmüden (19×38 cm)	15
17. Die Nacht (17×42 cm)	16
18. Der Tag (19×41 cm)	17
19. Blick in's Unendliche (27×34 cm)	18
20. Weib am Bergbach (25×26 cm)	18
21. Der Auserwählte (37×27 cm)	19
22. Die heilige Stunde (sechs Figuren) (37×21 cm)	20
23. Die heilige Stunde (vier Figuren) (33×40 cm)	21
24. Italienischer Frauenkopf (21×26 cm)	22
25. Bauern-Mädchen (25×32 cm)	23
26. Weib, das sich umkehrt (24×36 cm)	24
27. Entzücktes Weib (21×42 cm)	24
28. Die Empfindung (26×37 cm)	25
29. Die Liebe (41×15 cm)	25
30. Porträt des Fräulein M. (28×37 cm)	26
31. Abendruhe (27×34 cm)	26
32. Der Holzfäller (31×38 cm)	27
33. Mädchen im Garten (15×20 cm)	28
34. Was die Blumen sagen (14×34 cm)	29
35. Blühender Kirschbaum (25×32 cm)	30
36. Bergbach (28×25 cm)	30
37. Eiger, Mönch, Jungfrau über den Nebeln (29×22 cm)	31
38. Der Niesen (21×28 cm)	31
39. Stockhornkette am Thunersee (30×20 cm)	32
40. Kastanienbaum (25×29 cm)	32

Einzelpreis der Gravüre je 10 Mark.

Die Blattgröße ist bei sämtlichen Gravüren 55×65 cm.
Die Maßangaben hinter den Titeln bezeichnen die Bildgröße.

Man verlange den Hodler-Katalog mit 40 kleinen Abbildungen zum Preis von 50 Pfg.



